Au-delà de l'omniscience
Étude du narrateur-constructeur dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* de José Saramago et le diptyque *Un an* et *Je m'en vais* de Jean Echenoz.

Mémoire

David Bélanger

Maîtrise en études littéraires
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© David Bélanger, 2013

Résumé

Cette étude de la narration hétérodiégétique contemporaine se penche avant tout sur une figure narrative particulière : le narrateur-constructeur. Ce dernier révèle certaines caractéristiques qui ressemblent aux stratégies du narrateur omniscient mais sans lui correspondre complètement. Surprésent dans son discours, usant d'ironie envers ses personnages ainsi qu'envers le narrataire, le narrateur-constructeur propose un rapport nouveau aux règles de la vraisemblance et révèle par là une manière particulière de faire valoir son autorité narrative. Afin d'éclairer cette figure, l'étude intègre des concepts issus de l'analyse des discours ; l'ethos sert ainsi à structurer la représentation discursive du narrateur-constructeur et à l'amener au plus près d'une conception interactionnelle de la narration.

Dans le but d'asseoir cette étude sur des bases concrètes, les œuvres de Jean Echenoz (*Un an* et *Je m'en vais*) et de José Saramago (*L'année de la mort de Ricardo Reis*) servent à montrer la structure discursive de ces narrations.

Remerciements

Suivant une certaine chronologie, je me dois de remercier mon directeur de maîtrise, Benoit Doyon-Gosselin, qui m'a fait découvrir l'œuvre de José Saramago au début du baccalauréat. Cette découverte m'aura fait m'exclamer, pour la première fois – parce qu'il en eût d'autres – qu'il y aurait là matière à écrire un mémoire. Je le remercie également pour le rôle de mentor qu'il aura occupé, pour moi, tout au long de mes études universitaires et dans ma maîtrise, dont ce mémoire est, en quelque sorte, le fin mot.

Suivant la même chronologie, je remercie Andrée Mercier, ma codirectrice : elle m'a fait connaître l'œuvre de Jean Echenoz et a su me conseiller tout au long de la rédaction de ce présent mémoire, me guidant dans les méandres des recherches en m'évitant de graves errances dans ces abymes théoriques desquels on ne ressort qu'avec des incertitudes.

Je remercie également Cassie Bérard, pour un peu tout, et plus encore.

Enfin, il me faut souligner le soutien des organismes subventionnaires, soutien qui m'aura permis de poursuivre mes recherches et de vivre en même temps : merci au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) ainsi qu'au Fonds de recherche Société et culture Québec (FRSCQ).

Table des matières

Résumé		III
Remerciements		V
Introduction		1
Chapitre 1	**Narrer et tricher : le narrateur echenozien**	17
	1.1 Nécessaire tour d'horizon	18
	1.2 Pendant *Un an*, *Je m'en vais*	24
	1.3 Le narrateur est là	26
	1.4 Encadrer le récit	33
	1.5 Les événements tenus en bride	40
Chapitre 2	**Posture et imposture : l'ironie comme énonciation saramaguienne**	47
	2.1 Présence du discours comme discours sur le discours	50
	2.1.1 L'impossible simultanéité : narrer le passé au présent	51
	2.1.2 L'Histoire en jeu	56
	2.2 Le narrateur et le récit nécessaire	62
Chapitre 3	**Du pacte d'illusion au pacte d'ironie : ethos du narrateur-constructeur**	69
	3.1 L'ethos d'abord	69
	3.2 Le conteur, le muet, l'absent et Dieu : stéréotype d'une narration	72
	3.3 Le narrateur-constructeur : un narrateur non classique ?	79
	3.3.1 Présent malgré tout	81
	3.3.2 Je raconte, je construis	85
	3.3.3 Vous convaincre	88
	3.3.4 Puisque je vous le dis	91
Conclusion		95
Bibliographie		105

Introduction

> Dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte, et cette invite – confiance ou expression – constitue une indéniable attitude de narration, et donc de narrateur.
>
> Gérard Genette
> *Nouveau discours sur le récit*

Se pencher sur le narrateur à la troisième personne soulève un lot de questions. D'abord, le chercheur qui se proposera cette tâche sera amené à observer une convention avant toutes choses, et plus encore, une conception conventionnée de l'art romanesque : la pratique balzacienne servirait ainsi de modèle auquel se comparer. Ensuite, pour peu qu'il désire étudier ce narrateur pour et en lui-même, le chercheur se verra confronté aux conceptions et mésententes critiques sur l'identité de cette « instance narrative », qui reste encore, pour certains, une « absence d'énonciation », et donc d'énonciateur. Enfin, si cette étude du narrateur à la troisième personne s'attaque plus précisément aux effets structurels de cette narration sur quelques textes, on pourra lui reprocher ce qu'on reproche généralement à la narratologie, soit sa réduction de la littérature à une vision technique et purement formaliste de l'œuvre littéraire[1]. Le narrateur à la troisième personne sera pourtant l'objet de ce mémoire ; c'est dire que ces questions préalables habiteront, plus ou moins directement, plus ou moins pertinemment, les pages qui suivent.

Ce mémoire part d'un constat, peut-être d'une évidence en ce qui a trait à la *variabilité* des formes, inscrit au cœur de l'histoire littéraire[2] : la narration à la troisième personne a évolué. Cette variation s'effectue en regard d'une convention ou même d'une *attente*, avec tout ce que ce terme engage de subjectivité. « L'attitude de narration », pour

[1] Ainsi peut-on comprendre, par exemple, l'évocation, chez Paul Ricœur, d'une : « préséance de la compréhension narrative dans l'ordre épistémologique […] face aux ambitions rationalistes de la narratologie […]. » (1984 : 17)

[2] Iouri Tynianov parle en ces termes, déjà en 1927, de l'histoire de la littérature : « Le point de vue adopté détermine le type de l'étude [de l'histoire littéraire]. On en distingue deux principaux : l'étude de la genèse des phénomènes littéraires, et l'étude de la variabilité littéraire, c'est-à-dire de l'évolution de la série » (Tynianov, cité dans Todorov, 1979 [1972] : 188) Todorov souligne bien, en regard de cette citation, que « l'objet spécifique de l'histoire littéraire est cette variabilité de la littérature et non la genèse des œuvres » (1979 [1972] : 188)

reprendre les mots de Genette en exergue, on le remarque dans certains romans contemporains, ne consiste plus à effacer l'acte d'énonciation, et par là l'énonciateur ; dès lors que la narration souligne sa présence – se *déclare* –, elle ne peut que renforcer l'impossibilité pragmatique constitutive de toute narration omnisciente. L'omnipotence de cet énonciateur paraît alors dénuder les ficelles de la fiction. Cette dénudation présente ainsi les péripéties du roman non plus en tant que faits (conventionnellement acceptés, on parle de *captatio illusionis*), mais en tant qu'énoncés, le récit non plus comme le support d'une histoire mais comme le discours d'un narrateur sur une histoire qu'il construit.

De telles variations ont fait l'objet de diverses remarques chez les critiques de la littérature contemporaine ; souvent centrées sur des corpus nationaux distincts, et dans des perspectives elles aussi fort différentes, ces recherches mettent en évidence une *pratique narrative hétérodiégétique renouvelée*. Ainsi, sur le roman français dit minimaliste, Fieke Schoots remarque :

> Les voix multiples du Nouveau (Nouveau) Roman sont remplacées par un seul narrateur dans un agencement narratif plus ou moins cohérent. […] Il ne s'agit pas pour autant d'un narrateur réaliste qui s'effacerait autant que possible devant son histoire. Les narrateurs au contraire sont très présents dans le récit, soit parce qu'ils en sont les héro(ïne)s, soit parce qu'ils jouent ouvertement avec les procédés narratifs. Dans les deux cas, ils manipulent délibérément la narration. Ils se situent ainsi dans une narration inaugurée bien avant le Nouveau Roman, notamment par Sterne dans *Tristam Shamdy*. (1997 : 192)

Par cette inscription du narrateur « minimaliste » en rupture avec les pratiques réalistes du XIX^e^ siècle, Schoots semble chercher une nouvelle tradition pour expliquer l'ironie joyeuse d'un narrateur hétérodiégétique de Jean Echenoz – mais également l'ironie présente dans les narrations autodiégétiques des Jean-Philippe Toussaint et Marie Redonnet. Si le rapprochement entre le narrateur omniscient contemporain et celui des premiers romanciers modernes semble de plus en plus naturel – on réfère généralement à Diderot, à Cervantès et à Sterne –, une telle référence apparaît souvent inapte à dire la particularité du contemporain, sans compter qu'une adéquation parfaite évincerait deux siècles de conventions romanesques ayant construit le pacte de lecture contemporain[3]. Wladimir

[3] Milan Kundera met effectivement en garde, lui qui pourtant, de par sa pratique, semble avoir fort emprunté aux voix des romanciers du premier âge : « Les romans d'alors [du temps de Cervantès à Diderot] n'avaient pas encore conclu avec le lecteur le pacte de la vraisemblance. Ils ne voulaient pas simuler le réel, ils voulaient amuser, épater, surprendre, ensorceler. Ils étaient ludiques et c'est là que résidait leur virtuosité. […] Entre elle [cette époque] et nous, l'expérience du réalisme du XIX^e^ s'est interposée de sorte que le jeu

Krysinski expose quant à lui la « fin d'un paradigme ». Il va jusqu'à remarquer un « dépassement ou du moins […] une relativisation du dialogisme » (1996 : 99) :

> le roman [contemporain] abandonne la figure de l'auteur qui, tel Dostoïevski, se retranche derrière les voix, les subjectivités et les idées de ses personnages. Le geste dialogique de l'auteur s'efface derrière la position dominante de l'auteur-constructeur. Il se relativise aussi par la mise en discours du narrateur : protagoniste ou personnage, celui-ci se manifeste en outre comme instance énonciative dotée d'une forte identité textuelle. (Krysinski, 1996 : 99)

Et il ajoute, sur le compte de cet auteur-constructeur :

> Cette mixité narrative du roman est relativement fréquente depuis les années [mille neuf cent] quatre-vingt. Elle infirme la dynamique dialogique identifiée par Bakhtine autour de Dostoïevski. En fait, le narrateur-auteur-personnage omniscient, si actif dans la prose moderne, démontre que la construction du roman ne saurait faire abstraction de son constructeur. (1996 : 100)

Les réflexions de Krysinski s'élaborent à partir (et *a contrario*) des théories du dialogisme romanesque de Bakhtine. Ce dernier conçoit le roman comme l'art par excellence du dialogisme en ce qu'aucune vérité et proposition unique n'y est exprimée : tout est repris et examiné, dialogué, même, au sein du roman[4]. Ce que propose Krysinski par ce « changement de paradigme » suppose le retour d'une voix monologique dans la narration contemporaine. Ce monologisme, Bakhtine le rattache généralement à certains aspects de l'écriture de Tolstoï :

> Dans l'approche monologique […], autrui reste entièrement et uniquement objet de la conscience, et ne peut former une conscience autre. On n'attend pas de lui une réponse telle qu'elle puisse tout modifier dans le monde de ma conscience. Le monologue est accompli et sourd à la réponse d'autrui, ne l'attend pas et ne lui reconnaît pas de force décisive. Le monologue se passe d'autrui, c'est pourquoi dans une certaine mesure il objective la réalité. Le monologue prétend être le dernier mot. (Bakhtine dans Todorov, 1981 : 165)

La proposition de Krysinski se rapproche donc de celle de Schoots en ce qu'elle pointe, dans le roman contemporain, l'existence d'un narrateur – « l'auteur-constructeur » –, bien présent au sein de son discours et qui tranche, en ce sens, avec une conception conventionnelle du narrateur hétérodiégétique. Dans sa thèse portant sur le roman contemporain narré à la troisième personne, Francis Langevin remarque, quant à lui, « la présence d[e] romans dont le narrateur construit par son récit une figure de narrateur qu'on dirait surcodée. Surprésente, surreprésentée, cette voix affirme avec insistance – et vigueur

---

des coïncidences improbables ne peut plus être innocent. Il devient ou bien intentionnellement cocasse, ironique, parodique […], ou bien fantastique, onirique. » (1995 : 115-116)

[4] Une conception du dialogisme popularisée par Julia Kristeva rapproche plutôt ce concept de l'intertextualité, une intertextualité constituante de chaque geste énonciatif ; cette ambiguïté entre le « dialogisme » essentiel à toute œuvre et un dialogisme opposé au monologisme serait présente selon Todorov, dans l'œuvre de Bakhtine (Todorov, 1981). Il semblerait que Krysinski préfère cette dernière définition à la première.

parfois – son autorité sur le récit, comme si elle disait "c'est moi qui raconte" » (2008 : 206). Ces derniers mots de Langevin illustrent bien, de par son caractère comparatif, le phénomène devant lequel se retrouvent les critiques des narrations hétérodiégétiques contemporaines : le narrateur paraît surprésent, ce qui implique, en creux, un niveau de présence standard. En fait, chez les trois critiques, la seule présence énonciative (conçue comme *anormale* ou même *transgressive*) engage des conséquences appréciables : dénudation fictionnelle, jeu au niveau du code narratif, présence autoritaire, au sens qu'elle oblitère la présence de l'autre.

À la lumière de ces constats, il appert qu'une figure narrative surgisse, dont la forte présence discursive constitue la caractéristique principale, laquelle, néanmoins cause plusieurs effets en ce qui a trait au déroulement du récit, à la perception de l'univers fictif et de l'autorité narrative. Cette figure, véritable attitude de narration, sera l'objet de ce mémoire. Pour la nommer, plusieurs épithètes se proposent : le narrateur hétérodiégétique surprésent, l'autoritaire, le retors, etc. C'est cependant la formule de Krysinski qui paraît la plus significative : le narrateur-constructeur. Le choix de « narrateur » plutôt qu'«auteur », comme le proposait le critique, s'explique par la méthode choisie : Krysinski adopte une approche résolument bakhtinienne, avec tout ce que celle-ci a de pragmatique. Notre approche, si elle intégrera des travaux récents en analyse du discours, se veut davantage narratologique. Ce choix méthodologique impose un regard sur le texte comme potentiel interactionnel plutôt que comme dynamique directe : l'auteur ne prend pas la parole, il la délègue à une instance, le narrateur, qui est dans le texte, dans l'univers de la fiction. On notera d'ailleurs que de ce choix, d'autres, moins évidents, naîtront au fil des chapitres ; nous parlerons, par exemple, du narrataire plutôt que du lecteur, le premier étant un rôle textuel (et non pragmatique) imposé au second. Du terme narrateur-constructeur, c'est cependant la seconde partie qui paraît la plus expressive : le narrateur, de par le dévoilement de son énonciation, s'exhibe comme constructeur de la fiction. Il y a là un changement de rapport de la narration à l'histoire : l'histoire n'est pas simplement mise en récit par la narration, elle est construite par celle-ci, on ne feint plus que toutes deux existent séparément. Voilà ce que contient le « narrateur-constructeur ». Il s'agira donc d'observer la présence de ce narrateur au sein du récit et de savoir distinguer ses stratégies de celles généralement présentes dans les romans aux narrations extra-hétérodiégétiques.

Ainsi, pour reprendre les mots de Langevin, nous analyserons ce « conteur » qui dit « c'est moi qui raconte », mais puisque ce conteur, hétérodiégétique, n'est inscrit dans le texte que par son discours, il faudra user d'outils autres que ceux à l'œuvre dans l'analyse de personnages. Afin d'éviter une subjectivation outrancière de ce « narrateur absent » et afin de ne pas aller jusqu'à sonder sa psychologie et ses intentions, nous nous attarderons aux indices de sa présence dans le discours – déictiques, régie, focalisations, etc. – ainsi qu'à l'image projetée généralement par cette figure énonciative. Pour ce faire, les outils narratologiques (Genette, Lintvelt, Cohn, Prince, Dolezel, etc.) serviront évidemment notre propos. Puisqu'il s'agit d'analyser une « présence » discursive, les théories de l'analyse des discours issues des travaux de Dominique Maingueneau, de Jean-Michel Adam et de Ruth Amossy nous permettront en outre de cerner les attributs non narratifs du narrateur-constructeur. Plus particulièrement, la notion d'ethos[5], tirée de l'ancienne rhétorique, sera mise à profit. D'ailleurs, Amossy ne manque pas de souligner que « l'effacement » d'un locuteur n'empêche d'aucune manière l'inscription de stratégies dans le discours :

> En passant des discours où la subjectivité s'inscrit en l'absence de première personne à ceux qui tentent d'éradiquer toute trace d'évaluation ou de sentiment personnel, il s'avère que dans tous les cas, le locuteur opère une présentation de soi. En d'autres termes, l'ethos s'accommode parfaitement de ce que les sciences du langage appellent « effacement énonciatif », défini comme le gommage des marques de la présence du locuteur, donnant l'impression que celui-ci s'absente de son discours, comme si celui-ci se dévidait sans source apparente. (2010 : 187)

On verra que le croisement entre l'approche narratologique et l'approche dite pragmatique ne se fait pas sans remous et sans quelque objection théorique ; il faudra assurément s'arrêter à cette question avant d'aller plus loin dans notre démonstration.

Il serait attendu d'une étude qui prétend cerner une attitude narrative qu'elle s'attaque, pour ce faire, à un nombre d'œuvres conséquent. Celles-ci seraient issues de pratiques diverses et proposeraient des contrastes révélateurs. Or, il s'agit ici de livrer un mémoire de maîtrise et nous nous limiterons à l'analyse de trois œuvres exemplaires de la figure du narrateur-constructeur. Restreindre nos démonstrations à l'analyse du diptyque *Un an* et *Je m'en vais* de Jean Echenoz et à *L'année de la mort de Ricardo Reis* de José

[5] Une conception plus classique de l'ethos, telle que celle présentée par Barthes, énonce l'essentiel du principe : « « En somme pendant qu'il parle et déroule le protocole des preuves logiques, l'orateur doit également dire sans cesse : suivez-moi (*phronèsis*), estimez-moi (*arétè*) et aimez-moi (*eunoia*). » (1985 [1970] : 146) L'ethos constitue donc cette « image de soi » que tâche de projeter le locuteur pour convaincre ou, plus simplement, pour assurer sa propre crédibilité. La question sera abordée davantage en chapitre 3.

Saramago[6] nous amène donc à modérer les ambitions de notre étude. Ces œuvres, cependant, restent représentatives, et ce, d'abord par leurs différences : elles ne présentent pas des stratégies identiques, et les conséquences de la prise en charge du récit par un narrateur-constructeur ne sont pas tout à fait les mêmes dans chacune d'elles. Ensuite, disons-le, le choix d'œuvres issues d'institutions littéraires distinctes permet de concentrer notre étude sur une forme, sans égard pour une pratique nationale spécifique. Nos conclusions ne sauront évidemment rendre toute la subtilité de ce narrateur-constructeur ; c'est que cette figure gagnera à être éclairée par l'analyse d'autres œuvres. En effet, notre démarche pourrait être étendue à de multiples narrateurs-constructeurs, ce qui donne à notre travail critique une utilité pour les études narratologiques générales.

Afin de mener à bien cette exploration, il faudra suivre de près les œuvres choisies et tenter d'analyser les enjeux que révèle cette énonciation narrative particulière. Mais cette seule affirmation soumet en elle-même une interrogation : on doit effectivement se demander ce que nous analysons lorsque nous nous attardons, en contexte de narration hétérodiégétique, à l'énonciation du narrateur.

Méthodologie : problèmes et possibles

Alain Rabatel mentionne, en ouverture de son *Homo narrans*, que « des conceptions homogénéisantes du Sujet et de sa toute puissance peuvent perdurer derrière le paravent de la polyphonie ou de l'hétérogénéité » (2008 : 14). Cette remarque met de l'avant un double enjeu : d'une part, réduire l'énonciation d'un roman, même « monologique », à un seul sujet-locuteur semble procéder d'une illusion assez commode et, d'autre part, si tant est qu'on veuille bien trouver un Sujet unique, « comptable de ses informations », qui sera-t-il ? L'approche de Rabatel s'inscrit clairement dans une conception dialogique de la narration ; il conçoit ainsi, à l'instar de Bakhtine, une multiplicité de voix qui s'enchevêtrent et s'entrechoquent afin de former le tissu narratif, à la fois constitué d'une instance énonciative claire – le narrateur –, de personnages, de discours sociaux et littéraires et d'inférences du narrataire. Le narrateur, à cet égard, n'est pas davantage un

[6] Les références aux romans *Un an* (Minuit, 1997) et *Je m'en vais* (Minuit (Double), 2001 [1999]) de Jean Echenoz seront désormais inscrites dans le corps du texte par les mentions respectives (UA :) et (JMV :), suivies du numéro de la page. Le roman *L'année de la mort de Ricardo Reis* de José Saramago (Seuil (Points), 1988) sera désigné, quant à lui, par la mention (AMRR :), suivie du numéro de la page.

centre homogène d'où seraient issues toutes les voix que ne l'est un personnage ou une publicité représentée. Or, les romans portés par un narrateur-constructeur, sans nier complètement ce dialogisme, exposent une figure centrale qui travaille à percevoir et à commenter les co-énonciations, tantôt les ridiculisant, tantôt les soumettant à l'ordre de son propre discours. Ce narrateur joue volontiers avec les non-dits de son récit, montre les rouages de la fiction pour tromper ou même pour convaincre : il paraît au centre du procès énonciatif, appelant et excluant tour à tour ceux qui serviront ou nuiront à son propos, à sa narration. Cette présence monologique, on aurait tôt fait de la rapprocher de l'auteur – parce qu'en effet, sans identité sur laquelle se rabattre, le paratexte peut sembler offrir quelque planche de salut. À qui d'autre, de fait, peut appartenir l'*intention* de cette parole[7] ?

Wayne C. Booth ouvrait la voie, avec son ouvrage *The Rhetoric of fiction* (1961) à une notion qui allait prospérer dans les recherches narratologiques anglo-saxonnes : l'*implied author*. Appelé à palier l'analyse des intentions de l'auteur *réel*, et à permettre de sortir de l'analyse quasi-mécanique du narrateur, cet « auteur implicite » produit par le texte sert ainsi à reporter les interprétations de l'œuvre à un sujet unique, sans pour autant sortir des balises de la fiction et de son énonciation feinte. Ce centre interprétatif que constitue l'auteur implicite se rapproche, on le comprend, de cette énonciation monologique qui caractérise le narrateur-constructeur. Cependant, comme le souligne fort pertinemment Genette, l'auteur implicite ne s'inscrit pas, à proprement parler, dans l'analyse narratologique : « à mon sens, la narratologie n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative, et les instances de l'*implied author* et de l'*implied reader* se situent clairement dans cet au-delà. » (1983 : 94) Puis il ajoute : « [L'auteur implicite est décrit] comme une image de l'auteur (réel) construite par le texte […]. La fonction de cette image semble être essentiellement d'ordre idéologique. » (1983 : 97) En fait, ce que souligne Genette n'est pas que « l'auteur implicite » n'existe pas, mais plutôt que sa seule existence, inscrite dans une conception pragmatique de la littérature, ne concerne d'aucune façon le champ de recherche qu'il prétend servir. En ce sens, le narrateur-constructeur que nous tenterons d'éclairer dans ce mémoire ne devra pas être confondu avec une telle instance extra-narrative ; l'usage d'outils issus de l'analyse pragmatique peut cependant rendre la

[7] D'ailleurs, l'expression avancée par Krysinski, celle « d'auteur-constructeur », ne supposait rien d'autre : l'auteur construit un récit sur lequel il affiche la plus totale des autorités.

distinction difficile et ambiguë – en effet, cette approche tend à concevoir le discours littéraire dans un rapport interactionnel. Voilà pourquoi il faut y regarder de plus près.

Selon Jaap Lintvelt le récit romanesque est constitué d'« une interaction dynamique entre des instances différentes, situées sur quatre plans. 1. Auteur concret – Lecteur concret 2. Auteur abstrait – Lecteur abstrait. 3. Narrateur fictif – Narrataire fictif. 4. Acteur-Acteur » (1989 : 16). Cette conception suppose une certaine hiérarchie énonciative : pour reprendre les termes de Ducrot, il pourrait exister, malgré l'hétérogénéité du modèle de Lintvelt, un locuteur auquel tous les énonciateurs se rapportent. Ainsi en irait-il, du moins, de l'auteur abstrait, terme que Lintvelt préfère à celui « d'auteur implicite » :

> Pour éviter la confusion avec l'auteur concret, il faudrait d'abord préciser que l'idéologie de l'œuvre littéraire est celle de l'auteur abstrait. Ensuite les sentences ne sont pas prononcées par l'auteur, mais par le narrateur. Le narrateur et les héros pourront, il est vrai, *servir de porte-parole à l'auteur abstrait*, mais il n'empêche que ce sont eux qui énoncent l'idéologie et seule une analyse approfondie de la structure d'ensemble du roman permet d'affirmer que l'auteur abstrait partage le sens idéologique de leur discours. (Lintvelt, 1989 : 27. Nous soulignons)

Dans la mesure où le narrateur sert de « porte-parole » à l'auteur abstrait, ce dernier, non doué de la parole, ne peut être présent dans le texte et s'avère plutôt issu d'une interprétation de l'œuvre[8]. Peut-on, alors, parler de présence discursive de l'auteur abstrait – et, si oui, se peut-il que cette présence se résume à une « thèse », à un « message » ou à une direction idéologique (visant un lecteur abstrait) contenu dans le discours des acteurs et narrateurs ?

Il faut être conscient, en effet, qu'une certaine tradition critique issue de la rhétorique et de l'analyse du discours tente de redonner un caractère « pragmatique » à l'œuvre littéraire et d'imaginer ainsi une communication plus ou moins directe entre un destinateur (aux voix multiples et hétérogènes) et un destinataire (tout aussi pluriel). Francis Langevin, qui tente de résoudre le problème du sujet énonciateur dans le roman à narration hétérodiégétique, ne semble pouvoir éviter un tel constat pragmatique : « dès lors que le discours narratif d'un roman est une énonciation retardée, factice, représentée, et qui ne demande qu'à être concrétisée "à nouveau", l'instance du discours narratif sera toujours […] jugée comme si elle était un locuteur comptable de son discours. » (2008 : 31) La

[8] L'exemple le plus probant d'une telle distinction entre l'auteur abstrait et le narrateur se trouve chez les narrateurs naïfs. Le Momo de *La vie devant soi* de Romain Gary, par exemple, n'est pas *responsable* de son humour et des procédés ironiques qui découlent de sa prise de parole : une connivence ironique, plutôt, se lie entre le lecteur abstrait et l'auteur abstrait. On sera alors tenté de saisir ce *qu'a voulu dire* cet auteur abstrait à travers le discours de Momo ; cette étape interprétative paraît plus évidente devant de telles œuvres.

question, essentiellement idéologique, de la responsabilité du « message » de l'œuvre intéresse l'analyse du narrateur-constructeur. De fait, suggérer que le narrateur est comptable de son discours en revient à supposer qu'il *veut dire* ; on peut penser, du coup, qu'il présente les faits sous un certain jour et tente d'adapter sa posture narrative pour paraître convaincant. Les outils pragmatiques, issus de la rhétorique, s'avèrent ainsi utiles pour comprendre l'implication du narrateur au sein de son discours. Or, il faut bien le souligner, les travaux consacrés à l'analyse rhétorique d'œuvres fictionnelles – pensons au roman à thèse étudié par Susan Rubin Suleiman[9] ou aux récits pragmatiques présentés par Albert W. Halsall[10] – ne se penchent que sur la question politique exposée par la fiction, une question qui intéressera peu notre étude. En ce sens, nous devons nous interroger : est-il possible de détourner les outils d'analyse du discours – et en première instance, l'ethos – de leur mission première qui semble consister à l'observation idéologique d'une œuvre ? En d'autres mots, l'analyse de l'ethos des narrateurs pourra-t-elle nous informer au-delà de leur posture argumentative ou politique ; saura-t-elle nous éclairer quant à l'autorité énonciative du narrateur-constructeur ? Ruth Amossy suggère cette possibilité dans *Argumentation dans le discours* (2000), ne manquant pas de souligner que « [l]'approche interactionnelle du récit fictionnel est souvent rendue improbable par le fait que de nombreux textes sont relatés par un narrateur à la troisième personne qui semble absent de l'œuvre » (2000 : 216). Sans pour autant décourager de telles analyses, elle se garde cependant d'adapter son étude de l'ethos tel que présenté dans *La présentation de soi* (2010) aux œuvres de fiction. Dans son introduction d'un dossier consacré à l'ethos discursif, Michèle Bokobza Kahan, plutôt que de résoudre cette omission, semble nommer l'un des présupposés théoriques qui expliquerait l'éviction, dans les critiques, d'une analyse fictionnelle de l'ethos :

> L'hypothèse sur laquelle reposent les travaux présentés dans ce numéro est que cette notion, empruntée à la rhétorique classique et à l'analyse du discours, non seulement recoupe et

[9] L'approche pragmatique de Suleiman demeure cependant contextuelle et on sent bien dans son étude qu'elle ne conçoit son analyse que dans le cadre d'un certain corpus, le roman à thèse : « Je définis comme roman à thèse un roman réaliste (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. » (1983 : 14)

[10] Pour Halsall, « le récit […] se présente à la fois comme l'exemplum sur lequel se fondent les arguments inductifs mobilisés dans le texte, et comme le principe organisateur des enthymèmes, des syllogismes, des sorites, etc. qui composent un texte narrativo-discursif. Considérés ainsi, des syntagmes ou séquences narratives servent d'arguments, tout comme les structures discursives rendent intelligibles (ou non) les rapports entre les différents événements racontés. » (1988 : 99-100)

> réoriente tout à la fois les nombreuses études qui remettent aujourd'hui à l'honneur la question de l'auctorialité, mais qu'elle propose une assise théorique forte pour toute tentative de saisir et de comprendre pleinement l'auctorialité sur le terrain de la littérature de fiction. Tout en maintenant très clairement la distinction entre l'homme « réel » et son image projetée par le discours, la notion d'*ethos* revisitée par l'analyse du discours permet de penser l'objet littéraire et son auteur dans ses trois dimensions possibles : l'image d'auteur en relation avec le texte, en l'occurrence, le discours de type fictionnel avec toutes les conséquences que cela implique, l'image d'auteur en relation avec son moi biographique et social, l'image d'auteur en relation avec d'autres instances sociales, les mondes de l'édition, des prix, des médias, etc. (2009 : par. 2)

Ainsi, l'analyse interactionnelle n'aborde pas l'ethos d'un narrateur puisque le contexte discursif de ce narrateur est strictement fictionnel, alors que l'a priori pragmatique de l'analyse du discours inscrit l'énonciation dans un contexte généralement plus large – sociologique, biographique – dont est issue « l'image d'auteur ». Omission ou éviction, « l'image du narrateur » reste rare dans ce champ d'étude – faute, probablement, d'un contexte discursif extérieur aux balises de l'œuvre analysée. Par exemple, analyser l'ethos du narrateur du *Père Goriot* de Balzac, narrateur immanent au sein du texte, ne permet d'aucune manière, méthodologiquement, de le rapprocher d'un autre narrateur – l'image d'auteur, extratextuelle quant à elle, le permet –, et, du coup, l'analyse de l'ethos repose exclusivement sur l'identité verbale. Cela pose problème en ce que, comme le souligne Ruth Amossy, l'ethos se construit grâce à la tension entre l'identité « extralinguistique » du sujet et son identité « actualisée » dans le discours (2010 : 212). Cette distinction est déjà présente dans les différentes définitions de l'ethos : certains penseurs, auxquels appartient Cicéron, conçoivent l'ethos comme un « horizon d'attente » lié à un orateur. Ainsi, on attendra un certain débit, un certain cadre idéologique, on attendra de Balzac des descriptions, certains jugements sociaux, etc. Cet ethos dit préalable se trouve cependant confronté à ce qu'Amossy nomme l'ethos verbal, lequel constitue une actualisation de l'ethos préalable dans le discours. En ce sens, chaque œuvre de Balzac, singulièrement, propose une image de l'auteur (ethos verbal) qui actualise l'image établie sur son identité historique et ses autres œuvres (ethos préalable). L'ethos préalable appartient donc aux présupposés (paratexte, connaissances extratextuelles, etc.) et l'ethos verbal est l'ethos tel que construit dans et par le texte lu. Ainsi, tenter de définir le narrateur-constructeur par le biais de l'ethos nous enjoint à la fois à imaginer de façon immanente et autotélique l'énonciation narrative – nous inscrivant dans le troisième plan d'interaction du schéma de Lintvelt, « Narrateur fictif – Narrataire fictif » – et à tenter d'imaginer une narration

conventionnelle (un ethos préalable) transhistorique, permettant de distinguer notre narrateur d'autres types narratifs.

En fait, c'est peut-être en cela que notre étude s'avérera moins singulative que comparative : les narrateurs echenozien et saramaguien que nous observerons dans notre analyse du narrateur-constructeur ne seront pas des personnages dont il faudra faire la biographie, mais des mécaniques à l'œuvre, exerçant d'une façon particulière les fonctions narratives, idéologiques, de régie, etc., selon une stratégie qu'il conviendra de présenter.

État de la question : les typologies en place

Genette mentionne, dans son « Discours du récit » : « Il peut sembler étrange, à première vue, d'attribuer à quelque narrateur que ce soit un autre rôle que la narration proprement dite, c'est-à-dire le fait de raconter l'histoire, mais nous savons bien en fait que le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d'autres fonctions. » (1972 : 261) À la suite de cette remarque, il expose les diverses fonctions que peut remplir un narrateur, allant des fonctions narrative et métanarrative aux fonctions émotive et idéologique. Gerald Prince montre bien, de son côté, que les différents rapports entretenus par les narrateurs vis-à-vis de leur histoire[11] influent sur les événements racontés et jouent sur la construction même du récit.

Ces critiques narratologiques ont ainsi balisé certaines distinctions narratives et exposé les effets de celles-ci dans un nombre de fictions limité. D'autres critiques, inspirés par de tels travaux qui calibraient l'importance de la narration dans la constitution d'un récit ont donc tenté de spécifier les catégories déjà en place, selon des angles particuliers. Ainsi, on retrouve plusieurs analyses qui exposent des « attitudes narratives » et leurs effets ; parfois, ces attitudes peuvent être versées au compte du narrateur-constructeur. Dorrit Cohn, entre autres, dans ses recherches sur *la représentation psychique* mentionne :

> plus le narrateur est présent et individualisé, moins il est en mesure de révéler l'intimité psychique de ses personnages – et même de créer des personnages qui aient quelque profondeur psychique que ce soit à révéler. […] Ce narrateur veille jalousement à ses prérogatives en tant que source unique de toute réflexion dans le roman, pressentant que son équilibre serait mis en péril s'il entrait en contact trop intime avec un autre esprit […]. (1981 : 41)

[11] Au nombre des éléments qui déterminent ce rapport, il mentionne : « The intrusiveness of a given narrator, his degree of self-consciousness, his reliability, his distance from the narrated or the narratee, [etc.] » (1983 : 13)

Effectuant un véritable défrichage dans l'analyse de la « distance narrative », Cohn marque bien qu'un narrateur omniscient « présent et individualisé » comme l'est le narrateur-constructeur ne peut traiter ses personnages avec la même souplesse et « impartialité » qu'un narrateur hétérodiégétique neutre. Dans le but de théoriser cette distance, plusieurs narratologues – Todorov et Genette plus particulièrement dans la francophonie – ont effectué des schémas et déterminé des termes capables de distinguer différents cas de figure. Jaap Lintvelt, dans un exercice de synthèse de la narration hétérodiégétique, parle de trois types narratifs :

> Le type narratif est auctoriel, quand le centre d'orientation se situe dans le narrateur (+) et non dans l'un des acteurs (-). Le lecteur s'oriente alors dans le monde romanesque, guidé par le narrateur comme organisateur (« auctor ») du récit. L'inverse se produit si le centre d'orientation ne coïncide pas avec le narrateur (-) mais avec un acteur (+ « actor »), de sorte que le type narratif sera actoriel. Finalement il est question du type narratif neutre, si ni le narrateur (-) ni un acteur (-) ne fonctionnent comme centre d'orientation individualisé. Abdiquant sa fonction optionnelle d'interprétation, le narrateur remplit uniquement la fonction narrative, qui lui incombe obligatoirement. (1989 : 38)

Cette nomenclature établit la structure de la focalisation selon un « centre d'orientation » qui guide le « lecteur » dans un monde romanesque donné. Relevons déjà que le narrateur-constructeur procède d'un « type narratif » auctoriel et que cette orientation, pour reprendre le constat de Cohn, joue sur le rapport à l'intimité des personnages (les acteurs). En ce sens, certaines fonctions genettiennes (ou, selon Lintvelt, la « fonction optionnelle d'interprétation ») prennent une plus grande place dans le discours de ces types de narrateurs. Dolezel, se détachant de ces structures générales du fonctionnement narratif, se fait plus précis, parlant d'une « subjectived *Er*-form », « [that] constructs fictional facts relativized to a certain person (or group of persons), facts commingled with subjective attitudes, beliefs, assumptions, emotions, and so on » (1998 : 153), d'une « skaz narrative [form] », qui suppose un jeu narratif constant, une ironie et un passage de l'omniscience à la focalisation ciblée (1998 : 161), et de « self-disclosing narrative », « [that] is the most telling instance of literature's power to generate new sense by flaunting its hidden, conventional foundations. In the paradigmatic case of metafiction the text simultaneously constructs a fictional world and the story of this construction » (1998 : 162). Ces trois formes narratives reprennent certaines caractéristiques que nous pourrions rattacher au narrateur-constructeur : la subjectivation du narrateur hétérodiégétique sous-tend, dans les œuvres de notre corpus, de véritables enjeux d'authentification ; l'attitude ironique et

ludique ainsi que la posture métafictionnelle sont elles aussi bien présentes. Comme le remarque Dolezel, de telles pratiques constituent des atteintes à la convention romanesque qui établit l'authentification de l'univers fictionnel du roman[12]. Ce problème particulier touche véritablement le narrateur-constructeur en ce que son apparition semble travailler contre la convention « réaliste » de la narration hétérodiégétique sans pour autant sabrer l'autorité fictionnelle de l'univers décrit. Les travaux de Cécile Cavillac sur cette forme d'autorité, et les enjeux qu'elle soulève autour, notamment, de la vraisemblance pragmatique, trouveront, en ce sens, une place de choix dans notre étude[13].

Corpus et visée

Notre analyse s'inscrira donc en continuité avec différentes recherches dans le domaine narratologique, tout en empruntant certains outils théoriques au domaine de l'analyse du discours. Devant la figure du « narrateur-constructeur », il s'avérera utile de nous rappeler les origines de cette étude, soit le constat partagé par différents critiques d'une certaine métamorphose de la narration hétérodiégétique. Ainsi, il s'agira de compléter notre observation de ce narrateur à l'aide de définitions, de remarques et d'analyses afin de répondre à cette question inscrite au cœur de notre étude : qu'est-ce qui, dans sa présence énonciative et dans son rapport narratif au récit, caractérise le narrateur-constructeur ? Si la question apparaît un peu mécanique et semble n'autoriser qu'une énumération de qualités et de fonctions, notre étude nous amènera à pousser plus loin notre examen. Il est vrai, par ailleurs, qu'en nous appuyant sur la description du narrateur-constructeur esquissée jusqu'ici nous pouvons avancer quelques traits ; cadrée à l'intérieur

[12] Dolezel expose le problème comme suit : « entities introduced in the discourse of the anonymous third-person narrator are eo ipso authenticated as fictional facts, while those introduced in the discourse of the fictional persons are not. […] Where does the narrative's authentication authority originate ? It has the same grounding as any other performative authority – convention. In the actual world, this authority is given by social, mostly institutional, systems ; in fiction, it is inscribed in the norms of the narrative genre. Let us note that all discourse features of the authoritative narrative are negative : it lacks truth-value, identifiable subjective source (it is "anonymous"), and spatiotemporal situation (the speech act is contextless). This annulling of all the typical features of natural discourse is a precondition for the performative force to work automatically. If this negativity reminds the reader of "God's word," so be it. It is precisely the divine world-creating word that provides the model for the authoritative narrative and its performative force. » (1998 : 149).

[13] Cavillac écrit : « [I]l ne suffit pas, pour satisfaire à l'autorité fictionnelle, que le narrateur d'un récit soit dûment informé selon un protocole explicite ou non : il faut encore que, comme tout auteur d'un acte d'assertion, il puisse être tenu pour véridique (adhérant à son propre discours et digne de foi) et compétent (cohérent dans sa relation des faits). Les *qualités du narrateur*, complémentaires de la vraisemblance pragmatique, jouent un rôle décisif dans le pacte d'illusion consentie. » (1995 : 25-26)

des balises fictionnelles, cette figure s'avère autoritaire – peu portée à partager son droit de parole –, elle utilise les codes narratifs établis pour les détourner, elle semble, à telle instance, responsable de ses énoncés et, par là, de la marche, même erratique, du récit. Ainsi, à cette étape de nos travaux et à la lumière des recherches déjà effectuées dans le domaine narratologique, nous postulons que le narrateur-constructeur réforme la convention narrative en établissant un nouveau cadre normatif : plutôt que d'asseoir son autorité énonciative sur la vraisemblance des actions et la cohérence du récit qu'il narre, le narrateur-constructeur met de l'avant la logique du discours comme fin et règle du fonctionnement de l'univers fictionnel.

C'est parce que notre recherche vise à dégager et à définir une figure narrative de portée générale que notre corpus peut se permettre de réunir deux œuvres aussi éloignées, au plan institutionnelle et thématique, que celles d'Echenoz et de Saramago. En effet, *Un an* et *Je m'en vais* de Jean Echenoz et *L'année de la mort de Ricardo Reis* de José Saramago serviront avant tout à établir, à l'aide d'observations et d'analyses, les caractéristiques spécifiques au narrateur-constructeur ; si la présence du procès d'énonciation est patente dans ces œuvres, il reste à en éclairer les rouages et les effets. En ce sens, le mémoire s'ouvrira sur de telles observations, dans un premier temps : les deux premiers chapitres se consacreront à l'analyse d'abord des romans d'Echenoz, ensuite du roman de Saramago, après quoi, fort de nos constats d'analyse, nous pourrons élaborer, en troisième chapitre, un portrait théorique du narrateur-constructeur. Ce troisième chapitre mettra de l'avant les codes de la vraisemblance et l'autorité fictionnelle.

L'œuvre d'Echenoz, cependant, est fort différente de celle de Saramago. Chez Echenoz, le narrateur joue de sa posture, il manipule, ironise, ce qui paraît lourd de conséquence en ce qui a trait au récit. Dans *Un an*, le narrateur s'efface davantage et se cache derrière un personnage « focalisé ». Ce dernier, Victoire, après s'être éveillé aux côtés de son ami Félix, mort, se sauve dans une grande odyssée dans le sud de la France. Durant son périple, Louis-Philippe, un ami parisien informé de la situation, retrouve Victoire dans ses pérégrinations, souvent par d'étranges hasards. Après un peu moins d'un an de course folle, sous le conseil de Louis-Philippe, la jeune femme revient à Paris. Elle rencontre alors Félix, qui n'est pas mort, lequel lui apprend que Louis-Philippe serait, lui, décédé il y a plus d'un an. Cette histoire pour le moins étonnante et incompréhensible est

complétée par *Je m'en vais*, roman publié deux ans plus tard, qui trace un récit simultané au récit de Victoire : on y suit la vie de Félix durant l'année d'exil de cette dernière. On y apprend qu'il a fait un arrêt cardio-respiratoire momentané – celui même qui aurait effrayé Victoire –, et que, de son côté, Louis-Philippe aurait mis en scène son faux-suicide afin que tous le croient mort et qu'il puisse mettre sur pied un vol d'œuvres d'art à la galerie de Félix. Ainsi, on le comprend, *Je m'en vais* explique de façon vraisemblable les vides laissés par l'étrange revirement d'*Un an*.

Ces œuvres d'Echenoz seront analysés dans un chapitre distinct de celui servant à observer le roman de Saramago, et pour cause : différentes à bien des égards, ces œuvres permettront, par leurs analyses séparées, de compléter notre portrait. En effet, chez Echenoz, malgré l'ironie, le narrateur-constructeur dissimule dans le but de tromper le narrataire ; l'absence marquée d'interprétation idéologique donne au narrateur le rôle du prestidigitateur qui doit étonner et éblouir – et ce, de manière différente dans *Un an* et dans *Je m'en vais*. Le roman de Saramago, au contraire, est chargé idéologiquement et exhibe un souci communicationnel : le narrateur-constructeur de *L'année de la mort de Ricardo Reis* crypte des messages et des opinions grâce à l'ironie, ce qui lui donne un rôle de guide du narrataire dans l'histoire et l'Histoire racontées.

De fait, *L'année de la mort de Ricardo Reis* s'inscrit dans un cadre historique : bien que Ricardo Reis soit l'hétéronyme de Fernando Pessoa, le roman s'ouvre sur l'arrivée de Reis au Portugal pour assister aux funérailles de Pessoa, mort quelques jours plus tôt. Cette prémisse « merveilleuse » – le personnage principal n'existe pas historiquement et, par ailleurs, il rencontre le fantôme de Fernando Pessoa – laisse place au récit de déambulations dans une ville frappée par l'Histoire : la naissance de l'*Estado Nuovo*, la montée du discours belliqueux entre l'Allemagne et la France, la guerre d'Espagne, la guerre d'Éthiopie, etc., parsèment le roman par le biais des journaux qu'interprètent le personnage et le narrateur. La voix narrative bien présente n'hésite pas à effectuer des bifurcations dans le récit et dans le discours, à user de sa « fonction idéologique » pour jouer d'ironie vis-à-vis certains faits historiques et à questionner sans cesse la mise en marche de sa fiction. La présente analyse portera sur la traduction française du roman de Saramago, dont la langue originale est le portugais, et s'appuiera sur les sources francophones et anglophones disponibles.

Chapitre 1

Narrer et tricher : le narrateur echenozien

> On aimerait bien regarder naître et grossir les vagues et se renverser, voir indéfiniment chacune d'elles décliner sa version, son interprétation de la vague idéale, on pourrait comparer leur allure, leur conception, leur succession, leur son, mais non, Victoire descendit du car vers quinze heures à Mimizan.
> (UA : 48-49)

> Pourtant, mieux raconté, ce que relate Delahaye ce soir-là pourrait ne pas manquer d'intérêt.
> (JMV : 29)

Le narrateur echenozien a fait l'objet de remarques et d'analyses : qualifié tantôt de manipulateur, tantôt d'ironique, il a occupé, dans nombre d'ouvrages scientifiques, une grande place, devenant le plus souvent central pour expliquer le système à l'œuvre dans les différents romans de Jean Echenoz. L'étude plus particulière d'*Un an* a engendré cependant un surcroît d'intérêt pour le rôle, la posture et même la personnalité de ce narrateur, qui devient ici la cause déterminante – voire unique – de la mystification du lecteur. En ce sens, Francis Langevin note en tête de son mémoire de maîtrise : « Cette douce malveillance [du narrateur] (envers le personnage et envers le lecteur) est à notre sens le premier signe d'une personnalité narrative à la source des échecs divers ». (2004 : 3) Différemment, *Je m'en vais*, qui doit pourtant s'inscrire en continuité – ou plutôt en complémentarité – avec *Un an*, n'arborerait pas une telle narration malveillante, retorse ou malicieuse. C'est du moins le constat d'Olivier Bessard-Banquy :

> Une chose frappe pourtant l'œil du lecteur echenozien à la lecture de *Je m'en vais* : la très nette extinction de la malice habituelle, la disparition du rire ironique en douceur qui, dans *Cherokee* ou *L'équipée malaise*, contraignait si délicatement le lecteur à ne lire ces proses qu'avec une moue complice et rieuse. […] On trouvera certes dans ce nouveau roman des passages loufoques […]. Mais il n'en reste pas moins que la narration se fait plus grave, plus sévère. Et derrière cette écriture moins joueuse se devine l'inquiétude d'un esprit moins capable de prendre ses distances d'avec le texte. (2003 : 264)

Il n'appartient évidemment pas à ce mémoire de personnaliser le narrateur et d'opposer la malveillance à la sévérité. Néanmoins, ces deux observations servent à dévoiler un conflit identitaire que nous devrons dénouer : comment établir, en effet, qu'au sein de deux

structures aussi distinctes que les romans *Un an* et *Je m'en vais* – lesquels forment un diptyque sur le plan de l'intrigue – agit le narrateur-constructeur, analysable et définissable ? Cette première distinction permettra ensuite de proposer des axes précis – des thèmes, des formes – pour définir l'instance narrative qui, selon notre hypothèse, préside aux deux récits echenoziens. Un ethos narratif, ainsi, se dessinera au fil de notre démonstration, et pourra, à la fin de ce chapitre, être comparé aux traits du narrateur saramaguien. Mais avant notre analyse, il convient de visiter les nombreuses études portant sur la figure narrative echenozienne.

1.1 Nécessaire tour d'horizon

Définir une instance narrative – comme n'importe quoi d'autre – par la discrimination, la caractériser en creux par ce que cette narration *n'est pas*, est méthodologiquement questionnable. Cela permet néanmoins, si l'on opère avec modération, de poser certaines bases. Dire, ainsi, comme Christine Jérusalem, que le narrateur echenozien se différencie de celui utilisé par Diderot n'est pas sans vertu :

> Les intrusions du narrateur dans les fictions échenoziennes n'ont pas la portée fracassante et péremptoire de celles que l'on peut relever dans *Jacques le fataliste*. Au contraire, c'est une relative discrétion qui les caractérise comme si l'écrivain ne voulait retrouver ni la gesticulation des récits parodiques du XVIII^e^ siècle ni les ingérences du Nouveau Roman. L'écriture adopte un profil modeste, travaillant dans le détail, opérant de discrets clins d'œil. (2005 : 97)

Cette modestie révèle déjà un narrateur marqué dans le texte et induisant, dans le même mouvement, une attitude chez le narrataire : à la discrétion des clins d'œil correspond, en quelque sorte, la paranoïa du décodage. En effet, la fin d'*Un an* n'est pas sans questionner le pacte interactionnel qui se lie au début du récit : que Félix, donné pour mort, soit vivant amène une suite de remises en question qui posent le narrateur non comme un complice, mais comme un trompeur. Opposer les stratégies narratives d'*Un an* à celles de *Jacques le Fataliste* amène, en ce sens, Caroline Bourguignon à souligner que chez Echenoz – et contrairement à la pratique de Diderot – « il n'y a pas de rapport manifeste entre le narrateur et le narrataire. […] Le récit est mystificateur ». De fait, ajoute-t-elle, une « rétention de l'information engage le lecteur dans des manœuvres cognitives qui se révéleront inexactes. Le lecteur s'interroge, élabore des hypothèses pour tenter de résoudre un crime qui, en réalité, n'a jamais eu lieu. L'intrigue se révèle être un leurre. »

(Bourguignon, 2001 : 6) Parce que le narrateur s'avère discret – à l'instar du narrateur hétérodiégétique classique, il ne souligne pas son acte de narration – et parce que le narrataire manque de balises et d'informations, le lecteur est invité à une suspicion constante, comme le constate Francis Langevin : « Les diverses lectures de l'œuvre d'Echenoz signalent une certaine paranoïa : pour ces lecteurs professionnels, la lisibilité est un signe suspect de plus de la malversation romanesque. » (2004 : 98) Dès le commencement, *Un an* propose une scène qui pose un certain nombre de constats – Félix est mort, Victoire craint d'être accusée de son meurtre, elle fuit – tout en dissimulant un acte de rétention déterminant : on ignore ce qui, physiquement – voire cliniquement – suppose la mort de Félix ; est-il poignardé ? On ignore pourquoi Victoire l'aurait tué ou même ce qui, dans la situation de départ, suppose qu'on pourrait l'accuser. Cette rétention, intégrée de façon limpide au récit, engage effectivement une paranoïa dans le décodage de l'œuvre entière, paranoïa qui trouve sa raison d'être avec le dénouement du roman ; rappelons qu'on ne spécifie pas pour quelle raison Victoire pouvait se rendre coupable de meurtre – et comme de fait, il n'y a pas eu de meurtre du tout –, tout comme on ne justifie guère le double revirement final – non seulement Félix est en pleine forme, mais Louis-Philippe est, quant à lui, mort. Tout semble donc vouloir souligner la fourberie de la narration, à laquelle plus aucun pacte communicationnel conventionnel ne peut lier le narrataire, et par-delà, le lecteur [1]. En ce sens, les différentes études sur la narration transparente d'*Un an* conçoivent le dupé – lecteur comme narrataire – en deux temps : d'abord il y aurait distanciation par rapport au pacte de l'omniscience, ensuite se nouerait une connivence, laquelle permettrait l'éclosion d'un nouveau pacte basé sur l'ironie. Ainsi,

[1] Il est effectivement difficile de distinguer le lecteur du narrataire dans plusieurs cas de figures concernant la narration echenozienne et, plus largement, dans tout récit porté par un narrateur-constructeur. Il s'avère, de fait, que le narrataire que construit le texte est structuré, dans un schéma interactionnel, selon certains objectifs : la duperie chez Echenoz constitue, sans contredit, un effet visé par cette structure. Christine Montalbetti souligne bien, sur le rapport du lecteur au narrataire : « Si j'entretiens une relation avec le narrataire (mais rien là de forcé), elle ne sera que d'identification, et d'une identification qui n'est pas foncièrement différente de celle qui peut me lier au protagoniste, à tel ou tel personnage, voire au narrateur » (2004 : par. 29). Parmi les motifs d'identification, elle mentionne qu'elle peut s'identifier « au narrataire, qui peut partager avec moi par exemple une ignorance (au sujet de l'univers fictionnel ; au sujet du monde réel), ou encore un avis esthétique, une manière de lire, une attente. » (2004 : par. 25). Nous verrons au troisième chapitre comment fonctionne la jonction entre ces deux instances ; pour l'heure, gardons en tête que le lecteur occupera parfois, par identification, la place assignée par le narrataire au sein du texte. Ainsi, que le narrataire soit une instance trompée au sein du procès narratif – des indices textuels le supposent – mène à une égale tromperie chez le lecteur, lui aussi mal informé tout au long de sa lecture.

Frances Fortier et Andrée Mercier soulignent qu'à la fin du roman : « Le pacte tacite, selon lequel le narrateur omniscient possède une connaissance illimitée de la réalité narrée et doit livrer l'information nécessaire à la compréhension de l'histoire, ne semble plus respecté. » (2000 : 446-447) De cette manière, le narrateur echenozien « utilise bien la conception conventionnelle de la narration omnisciente pour duper son lecteur » (Fortier et Mercier, 2000 : 453). Cette duperie s'appuierait, en fait, sur une narration omnisciente « factice parce que déficiente, […] remise en question par les délégations de focalisation qu'[elle] opère et qui sont peu fiables. » (Langevin, 2004 : 31) En effet, souventes fois des scènes du récit d'*Un an* paraissent perçues par Victoire ; le problème est, comme nous le verrons, que la narration n'utilise cette focalisation que pour restreindre son propre champ de vision et dissimuler des éléments qui paraissent, rétrospectivement, déterminants. Mais à cette distanciation correspond rapidement un rapport ironique de dénonciation. Langevin résume ainsi la situation :

> L'échec interprétatif et la vanité des jeux de miroirs, dans *Un an*, procurent au roman une autre forme de lisibilité. D'une part, ils rendent lisibles l'organisation normée de l'activité narrative et érigent en véritable casse-tête ce qui devrait aller de soi : l'omniscience d'un narrateur extra-hétérodiégétique, son pouvoir illimité de délégation de focalisation et les conditions de la suspension d'incrédulité en régime narratif. D'autre part, *ils signalent, en les faisant dérailler aléatoirement, l'existence de tics lectoraux comme la recherche à tout prix d'autoreprésentations du code et de la diégèse*. (2004 : 97. Nous soulignons)

Le récit d'*Un an* est traversé de descriptions qui semblent effectivement sous-tendre quelque autoreprésentation, comme le montre cet extrait décrivant les déplacements de Victoire :

> Cela produirait une errance en dents de scie pas très contrôlée : s'il se pourrait qu'on fit quelque détour pour l'avancer, il arriverait aussi qu'elle dût s'adapter à une destination, ceci équilibrant cela. Son itinéraire ne présenterait ainsi guère de cohérence, s'apparentant plutôt au trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre. (UA : 63)

Se trouve inscrit dans ce passage la description du récit lui-même « dénué de cohérence », qui s'équilibre pour finalement sembler faire du surplace. L'ironie se révèle donc dès lors que le roman, déjouant les présupposés, joue sur la confiance prétendue du narrataire : les « tics lectoraux » font partie de la structure du roman, ils mystifient la réception, assurent le « succès de cet insuccès » (Langevin, 2004 : 92) qu'est la narration d'*Un an*. L'attitude du narrateur, révèlent les critiques, n'est cependant pas identique envers ses personnages. Certes, Sjef Houppermans remarque que « l'emploi du style indirect libre dissimule la distance qui existerait entre narrateur et personnage, montrant donc que cette distance

narrative n'a rien de naturel, pas plus que les autres distances, qu'elles sont nécessaires néanmoins, mais le résultat d'une construction. » (2008 : 101-102) Cela fait en sorte que le type de discours dévoilerait le travail de construction du narrateur, complotant encore, au fil du roman, à créer la mystification du narrataire. En ce sens, le jeu sur les distances servirait, pour Dominique Rabaté, à dévoiler la fonction de régie narrative :

> Instance discrète, presque diaphane, la voix narrative joue le rôle d'une régie distanciée et pourtant toujours intéressée au progrès de son histoire. Cette mobilité se marque notamment par la facilité à passer très rapidement de l'intimité du personnage à la plus grande extériorité. (2006 : 200)

Davantage qu'une simple régulation des événements, davantage que de simples choix techniques pour raconter l'histoire, ce passage du dedans vers le dehors change radicalement la perception du récit : le statut du narrateur devient incertain, tout comme la nature de ses énoncés. Le ton ironique, par ailleurs, ne serait rendu possible que grâce à cette distance ambiguë entre narration et personnage, mentionne Rainer Rochlitz : « Si le discours direct est si rare, si une grande partie des pensées et paroles sont rapportées en style indirect, c'est aussi parce que le sel de l'ironie se mêle plus facilement à ce style qu'au jeu des dialogues sans commentaires. » (1998 : 331-332) Certains passages, de fait, montrent que la focalisation se relâche : « le timbre enroué fixé près de l'entrée, en bas, ne lui fit pas ouvrir un œil. […] Victoire immergée n'était même pas très sûre de sa réalité, vingt secondes plus tard elle n'y pensait plus. » (UA : 28) Le narrateur suit ici la conscience de Victoire sans pour autant s'y restreindre : certaines conclusions dépassent sa seule connaissance. La narration semble même, à certains moments, se moquer du point de vue qu'elle doit livrer :

> accoudée à la barre d'appui, elle [Victoire] considéra la mer vide. Pas vide pour longtemps puisque par la droite du cadre, au loin, parut la proue d'un cargo rouge et noir. Inactif pour le moment, accoudé au bastingage, le radio-télégraphiste affecté à ce cargo considérait dans sa longue-vue la côte pointillée de pavillons […]. (UA : 28-29)

En supposant d'abord que Victoire perçoit le navire et le radio-télégraphiste, la narration suggère que le navire est près de la côte. Or, puisque le radio-télégraphiste considère la côte grâce à une longue-vue, cette proximité paraît improbable et Victoire ne semble plus pouvoir être le personnage focalisé. Ce glissement de point de vue, que souligne le narrateur – l'usage de la longue-vue n'est pas anodin –, participe d'un jeu ironique qui n'est pas sans exposer, déjà, l'enjeu de la focalisation dans ce roman.

Plus généralement, les commentateurs d'*Un an* relèvent qu'« en utilisant autant le passé simple, le narrateur se dissocie ou se met à distance de l'histoire racontée » (Bourguignon, 2001 : 35), ou qu' « en ponctuant le texte d'anticipations qui la montrent bien au fait de la suite de l'histoire […] ou en neutralisant dès le début les premières aspérités logiques […], cette instance narrative à la présence discrète mais affirmée apparaît bien comme celle qui tire les ficelles » (Fortier et Mercier, 2000 : 449-450). Ainsi, le narrateur dispose d'une liberté temporelle dont il fait allègrement usage. Le rythme du récit, entre itération, pause descriptive, ellipse et temps réel, expose des choix divers, souvent attachés davantage au texte qu'au développement diégétique. Ces choix « rythmiques », remarque Dominique Viart, ont quelques conséquences : « L'effet de réel dont Roland Barthes a montré qu'il jouait un rôle de caution dans le récit réaliste est retourné contre l'économie propre à ce paradigme. Les décorations accrochées aux rétroviseurs des voitures, presque systématiquement évoquées, produisent plus un effet rythmique qu'un effet de réel. » (2004 : 18) L'attention aux petites choses, le désintérêt du narrateur pour les grands événements – la scène d'ouverture en première instance, où Félix est vitement pris pour mort – donnent à lire un roman qui préfère la poésie du texte comme il va à la logique vraisemblable des actions.

Les travaux sur *Je m'en vais* s'avèrent moins nombreux ; dans la plupart des cas, l'analyse tient compte d'*Un an* de façon telle que la première partie du diptyque prend le pas sur la seconde. Si on convient généralement que *Je m'en vais,* à l'instar de tout l'œuvre d'Echenoz, expose une narration ironique, une présence subtile pauvre en déictiques de toutes sortes mais tout de même marquée discursivement, c'est que ce roman est assez conforme au modèle echenozien tel que présenté par les *Méridien de Greenwich*, *Cherokee* et *L'équipée Malaise*. Ainsi, Bruno Blanckeman souligne l'importance métadiscursive du roman, lequel

> propose à la fois un roman et son mode d'emploi. La fiction se fait elle-même sa propre théorie : elle narre une histoire imaginaire, avec son lot d'anecdotes, et l'histoire de ses propres formes, avec son flot de références littéraires et de jeux organiques. Elle s'interroge ainsi sur sa propre signification en tant que catégorie littéraire et pratique culturelle. (2004 : 77)

Ce « mode d'emploi » n'est pas tout à fait absent d'*Un an*, bien qu'il y soit davantage évoqué qu'appuyé ; de la même manière, on y retrouve un narrateur peu « appréciateur »,

qui ne juge pas les événements en marche. *Je m'en vais* laisse libre cours, quant à lui, aux remarques de la narration :

> Mais cette exubérance verbale [du narrateur] peut menacer l'immersion dans un imaginaire qui devrait être échangé provisoirement pour de la réalité, et qui en revanche risque de s'effacer derrière les mots. Rien à voir avec la présence débordante du discours du narrateur dans le roman balzacien. Dans celui-ci, le commentaire était une garantie de fidélité au réel et donc une caution de la fiction, tandis que chez Echenoz la nature et les modalités d'insertion de ce discours dans le récit déstabilisent justement toute croyance aveugle à la véracité et à la vraisemblance référentielle de ce qui est raconté. (Rubino, 2006 : 228-229)

Ainsi, cette présence dans le discours même change le rapport du narrateur aux événements. La description des funérailles de Delahaye est exemplaire : « De fait, c'est assez simple. Vous avez le cercueil sur tréteaux, disposé les pieds devant. […] Vous avez le monde qui vient de s'asseoir. […] C'est assez bref et c'est bientôt fini[.] » (JMV : 65-66) Après *Un an* et la relative discrétion de sa narration, le narrateur-constructeur echenozien ne s'efface plus pour laisser parler les événements, il les porte. Il construit, dirait-on – et ce constat transparaît dans les lectures des différents critiques – un narrataire complice, un narrataire qu'il ne s'agit plus ni de tromper ni de convaincre : on se contente, au gré des chapitres, de le guider. Une linéarité temporelle – mais non diégétique – que Houppermans commente bien ; sur les premiers chapitres qui passent du présent diégétique (la galerie de Félix présente des difficultés financières) au futur diégétique (pour régler ces problèmes, Ferrer fait un voyage dans le Grand Nord pour trouver des œuvres d'art) de façon intercalée, il écrit :

> Le lien entre les deux séries constitue une rupture avec la tradition. « Normalement », nous trouverions un début *in medias res* suivi d'un retour en arrière servant d'explication à ce qui précède. Cette construction dans l'autre sens, où le récit est lancé dans l'avenir, établit une relation beaucoup plus fragile et incertaine, critiquant par là même les automatismes qui règlent la narration habituelle. Les conséquences sont de taille : l'Histoire n'a pas d'orientation préétablie, elle s'élabore au fur et à mesure. (2008 : 79)

Cette absence d'orientation confère au récit un aspect artificiel – « il y a là une esthétique franchement artificialiste » (2005 : 59), note Jérusalem. Le narrateur, ainsi, n'effectue plus simplement le geste de partage minimal – la narration d'une histoire –, il travaille, en direct, à l'agencement des séquences, à la régie des actions et, dans une certaine mesure, il révèle son travail d'invention constante. Les « Mais nous n'en sommes pas là » (JMV : 70) voisinent ainsi les « Changeons un instant d'horizon » (JMV : 79), qui dévoilent la régie narrative d'un narrateur décomplexé. En d'autres termes, si le narrateur, transparent et retors, construit le récit dans *Un an*, il révèle qu'il le construit dans *Je m'en vais*.

À la lumière de ces propositions, on peut tracer un premier portrait du narrateur echenozien tel qu'il apparaît dans les œuvres de notre corpus. Transparent dans *Un an*, bien que malveillant – à la fois avec le narrataire et avec son personnage –, le narrateur semble jouer de sa faculté à cadrer les séquences. En effet, il ne livre, discursivement, qu'une partie des informations auxquelles il a accès. Pourvu du plus complet contrôle – du temps, du rythme et de son savoir –, le narrateur réussit à tromper : ayant auparavant lié un rapport de connivence avec le narrataire, tous deux sont complices face aux malheurs de Victoire. Dans *Je m'en vais,* le narrateur s'avère présent et plus appuyé. Inscrit dans son discours, il révèle sans cesse son travail de régie – par le métadiscours, par le commentaire –, il ironise sur les situations, pousse les hasards à leurs limites et entretient un rapport hypertextuel constant avec l'autre partie du diptyque. Sur la base de ces oppositions bien schématiques, nous pouvons déjà affirmer que les deux narrateurs, celui d'*Un an* et celui de *Je m'en vais*, n'ont pas la même attitude. Il s'agira maintenant de voir comment ces deux attitudes distinctes – bien que complémentaires sur le plan de l'univers textuel – exposent le mode de narration au centre de notre étude, soit, rappelons-le, le narrateur-constructeur.

1.2 Pendant *Un an*, *Je m'en vais*

Il semble clair, suivant les différentes entrevues accordées par Jean Echenoz, que *Je m'en vais* soit une sorte de palimpseste d'*Un an*, et que le dessein même du second roman ait été de compléter le premier[2]. Cette seule affirmation ne permet pas – bien que cela s'avérerait commode – d'affirmer de façon irréfutable une commune identification des narrateurs. De fait, la parenté génétique entre les deux œuvres ne suppose pas, méthodologiquement, d'étendre cette parenté à la narration. Sur le plan de l'intrigue et de l'univers fictionnel, cependant, le lien semble clair. Richard Saint-Gelais écrit :

> Postuler que les textes de fiction renvoient à des mondes possibles, c'est en effet admettre le principe d'une corrélation entre texte et hors-texte, mais préciser aussitôt que ce hors-texte, loin de se confondre avec la réalité empirique, est en fait une construction abstraite dont le

[2] En entretien avec Sidonie Loubry-Carette, Echenoz mentionne en effet : « J'allais tâcher de faire un roman qui serait tout ce qui s'est passé pendant l'absence de Victoire pendant un an, sans pratiquement jamais la nommer, sans qu'on puisse établir le lien entre ces deux livres mais qu'on puisse aussi considérer *Je m'en vais* comme un mode d'explication de la mécanique d'*Un an*. Pendant que je travaillais à la construction du scénario de *Je m'en vais* il y avait un exemplaire d'*Un an* sur ma table. Il fallait qu'il y ait des petits points de contact mais qui soient imperceptibles pour la lecture, qui ne s'imposent pas, et surtout qu'on n'ait pas besoin de l'un pour lire l'autre. Mais d'une certaine manière, *Un an* a produit *Je m'en vais*. » (2004 :6). On retrouve la même réflexion de l'auteur dans le paratexte de l'édition de poche de *Je m'en vais*, où paraît un entretien (Minuit, 2001 : 229-250).

> fonctionnement interne est largement tributaire du texte. […] [U]n monde de type balzacien, mais aussi un monde fabuleux, à la Tolkien, peuvent être considérés comme semblables au monde réel, sinon dans leur contenu, du moins dans leur fonctionnement, les uns et les autres étant, ou se donnant comme autonomes par rapport aux discours qui s'y rapportent. (2010 :102)

On peut dire, effectivement, qu'*Un an* et *Je m'en vais* s'inscrivent dans un même « monde » – un même chronotope, pour parler en termes bakhtiniens. En ce sens, le rapport téléologique d'un roman par rapport à l'autre – *Je m'en vais* exprime les causes d'*Un an* – semble confirmer cette hypothèse : constitués des mêmes personnages, du même espace temps, des mêmes actions, bien que cadrées différemment, les deux romans ne semblent former qu'une œuvre, l'une étant une nouvelle face de l'autre. Ainsi, par leur description d'un même univers, les deux romans peuvent être abordés à la fois indépendamment (ils ont, en effet, leur structure propre et leur intrigue) et en tant que tout, interrelié.

Christine Jérusalem a bien montré, à l'aide de comparaisons de séquences textuelles tirées des deux romans que « de façon très originale, la part de fantastique qui rejaillit de *Je m'en vais* à *Un an* tient moins à l'incertitude de la voix narrative qu'à une réécriture minutieuse de certains points du récit » (2005 : 171). La description d'une même scène dans les deux œuvres présente une « transtylisation minimale » (2005 :173), une véritable « écriture en double » (2005 :173) dans laquelle *Je m'en vais* propose des réponses à *Un an* tout en lui dessinant de nouvelles zones d'ombre. Le personnage de Louis-Philippe – nommé Delahaye dans *Je m'en vais*, puis renommé Baumgartner après son « faux décès » – constitue sans doute le point de rencontre le plus intéressant entre les deux récits : d'une part, Louis-Philippe croise par hasard Victoire tout au long de son exil dans *Un an*, ce qui permet à Victoire d'être informée de la supposée enquête autour de la mort de Félix et, d'autre part, Baumgartner, un inconnu mystérieux dans *Je m'en vais*, croise lui aussi cette Victoire durant sa propre cavale, ce qui permet au lecteur d'*Un an* d'identifier ce personnage, qui n'est nul autre que Louis-Philippe Delahaye. Jérusalem mentionne à cet effet qu'« une partie des réapparitions de Delahaye dans *Un an* reste inexpliquée. Mieux même : la lecture de *Je m'en vais* impose rétrospectivement l'image d'un Delahaye fantomatique, injectant dans le récit d'*Un an* des traces de fantastique. » (2005 :171) Ce jeu d'emboîtement travaille donc, lui aussi, à dessiner le portrait d'une narration qui, pour efficace qu'elle soit, joue, jusque dans l'intertexte entre les deux romans, sur les registres

de vraisemblance. Laurent Demanze a lui aussi effectué une comparaison entre des séquences qui abordent, dans les deux récits, les mêmes actions. Il conclut :

> Chaque texte se construit comme le double de l'autre, mais pour se contester et introduire la dissemblance ironique d'une fêlure. Entre réécriture différenciée et déconstruction amusée, l'écart intertextuel jette le doute sur les événements racontés. Écriture ironique ? Sans doute si l'on songe à l'ironie comme à un art du discours double, qui s'avance en se dénonçant. (2004 : 41)

Ce travail d'ironie fonctionnerait grâce à la distance implicite entre les deux romans : *Je m'en vais* se construirait sur une connivence, des « points de contact imperceptibles » entre les deux œuvres accentueraient cette lecture complice, donneraient au diptyque l'effet d'une déconstruction amusée à laquelle le narrataire serait convié.

C'est sur cette base que nous aborderons les deux romans. La distance et la proximité entre les œuvres serviront évidemment notre propos, car elles permettront de mieux saisir la pluralité des stratégies narratives utilisées par le narrateur-constructeur. Nous tenterons d'abord d'exposer la présence énonciative de la narration echenozienne, sans égard, ici, pour les œuvres. Il s'agira ensuite, en concentrant notre étude sur *Un an*, d'observer le travail de régie, visible grâce à un jeu de cadrage, de focalisation et de partage du savoir, tel qu'opéré par le narrateur. Nous nous pencherons enfin sur *Je m'en vais* et montrerons la « construction » révélée de la fiction, grâce à des jeux d'ironie, de miroir et de hasard. Si les deux romans jouent fort bien avec la focalisation et la téléologie, leur examen respectif – qui sera perméable cependant – aura l'avantage de mieux éclairer les caractéristiques narratives, en les montrant dans leurs apparitions les plus évidentes.

1.3 Le narrateur est là

Si plusieurs critiques ont mentionné la « transparence » du narrateur d'*Un an*, cela ne revêt quelque sens qu'en regard de l'omniprésence de ce narrateur : on souligne cette faculté narrative d'être là sans se dévoiler, on montre avec quel intérêt le texte se donne comme énoncé – décoré de métadiscours – sans jamais dévoiler son énonciateur. Comme las de se cacher, le narrateur de *Je m'en vais* s'exhibe à l'aide de déictiques divers ; cette seule différence transforme pour beaucoup le rapport narratif aux actions et à l'énonciation.

Puisque, malgré tout, un narrateur est là, sa présence peut être captée textuellement par différents signes, parfois riches en conséquences, parfois – du moins visiblement – futiles. Ainsi, le narrateur marque, à quelques endroits dans *Un an*, souvent dans *Je m'en*

vais, son rapport au récit qu'il raconte : il régit le passage d'une action à une autre, il expose des situations à venir, il marque, de cette manière, une connaissance omnisciente du temps. Prudemment, le narrateur expose le début de l'histoire : « Quand cette histoire commence, Victoire ne connaît pas le moins du monde Bordeaux[.] » (UA : 8). Dépourvu de déictiques, le présent auquel réfère la phrase – contrastant avec le temps du roman, généralement au passé simple – est néanmoins celui de l'énonciation : après avoir adopté étroitement le point de vue de Victoire, le narrateur effectue un pas de côté et inscrit déjà l'ambiguïté énonciative du roman. De fait, cette phrase désigne le temps d'un discours – « quand cette histoire commence » – mais aussi, de façon indécidable en raison de l'ambiguïté du discours indirect libre, le temps des actions en marche, soit ce qu'Émile Benveniste nomme l'énonciation historique[3]. Ces deux temps ne peuvent correspondre parfaitement – Benveniste est clair là-dessus – et l'explication par le biais du discours indirect libre semble ne pouvoir, dans ce cas précis, répondre efficacement à la réalité temporelle décrite. En fait, si, dans certains passages d'*Un an*, on peut, selon la terminologie d'Oswald Ducrot, établir que Victoire est l'énonciatrice (en narratologie, l'objet focalisé), que ses énoncés sont rapportés par un locuteur (le narrateur), et que par conséquent cette situation permet que le temps historique (l'aoriste) soit exprimé au présent (qui est alors celui de l'énonciateur et non du locuteur)[4], cela ne semble pas être le cas dans notre exemple[5]. En effet, la conscience totale de l'histoire que suppose cette phrase marque un détachement de focalisation : Victoire ne peut, de par son rapport aux événements, concevoir son histoire dans un esprit historique. Isabelle Daunais écrit, sur ce rapport au récit :

---

[3] « L'énonciation historique […] caractérise le récit des événements passés. […] Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. » (Benveniste, 1976 : 239) Cette énonciation historique s'oppose au discours sur la base des temps de verbe français, selon le linguiste : « Les temps d'un verbe français […] se distribuent en deux systèmes distincts et complémentaires. […] Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguerons comme celui de l'*histoire* et celui du *discours* » (1976 : 238). Nous reviendrons plus loin sur cette distinction problématique dans *Un an*.

[4] Par exemple, ce passage peut – cela est plausible mais pas avéré – être l'objet d'un tel discours indirect libre : « Et comme Victoire se déplace les rangs se déplacent aussi, son regard découpe un mouvement perpétuel de perspectives, un éventail sans cesse redéployé, chaque arbre tient sa place dans une infinité de lignes qui fuient en même temps, forêt soudain mobile actionnée par le pédalage » (UA : 57-58).

[5] Marguerite Lips, pionnière sur la question du discours indirect libre, mentionne bien simplement que « la transposition des temps est, avec celle des pronoms, le signe par excellence du style indirect libre. […] C'est parce qu'il est un procédé de transposition dans le monde indirect que l'imparfait peut être remplacé par le présent, le conditionnel, par le futur. » (1926 : 65)

> Dans le roman, le récit des événements fictifs est complet […] : puisqu'il crée sa propre matière, puisque la fiction ne le précède pas mais en découle et que le roman le singularise en dehors de toute autre version possible, ce récit n'est en retard sur rien, en deçà d'aucun savoir reconnaissable par ailleurs. Le récit d'un événement réel est au contraire toujours incomplet, qui existe dans l'infinité de ses détails, indépendamment des versions que l'on en donne. (2002 : 166)

L'énoncé marque que l'histoire commence et s'inscrit, par conséquent, dans un niveau ontologique qui exclut le personnage ; le personnage est alors fiction – objet, justement, de l'histoire qui commence – plutôt qu'instance focalisatrice qui, par le fait même, serait garante des informations du récit. Cela, notons-le, ne poserait nul problème et n'aurait aucune véritable conséquence n'était de la fin *d'Un an* et, corrélativement, de l'explication de la fin de ce roman telle que livrée par *Je m'en vais*. En effet, le dénouement, pour être vraisemblable sur le plan pragmatique, s'appuie sur le fait que le roman a suivi de façon étroite et nécessairement limitée le point de vue d'une personne : Victoire aurait cru que Félix était mort. « Quand cette histoire commence » souligne donc, dès la seconde page du roman, que la focalisation étroite du personnage de Victoire n'est pas aussi étroite qu'elle n'y paraît et que le narrateur exploitera les modalités de sa narration pour tromper son narrataire.

D'ailleurs, c'est peu après ce passage qu'apparaissent pour la première fois les « on », lesquels marquent, grammaticalement, une certaine solidarité avec les événements : « Après qu'on se fut extrait des tunnels, Victoire assourdie s'enferma dans les toilettes[.] » (UA : 9) Le pronom témoigne d'une présence collective indéterminée, avec, encore une fois, son lot d'ambiguïté. Si le narrateur et le narrataire, dans leur suivi des actions, se trouvaient alors dans le tunnel – de façon métaphorique, ils y sont par le fil du récit et non dans la diégèse – l'effet et le sens diffèrent d'une situation où la narration se garderait de pénétrer ainsi l'histoire et où le « on » référerait au train comme entité générale et impersonnelle de laquelle participe Victoire en tant que voyageuse. Ainsi, de la même manière que le temps de verbe – « quand cette histoire commence » –, le pronom « on » construit un temps du discours qui se fond, aussitôt conçu, dans le temps de l'histoire. À d'autres moments, le « on » peut paraître sans équivoque. Difficile, de fait, de ne pas identifier le narrateur dans ce passage mis en exergue à ce chapitre :

> On aimerait bien regarder naître et grossir les vagues et se renverser, voir indéfiniment chacune d'elles décliner sa version, son interprétation de la vague idéale, on pourrait comparer leur allure, leur conception, leur succession, leur son, mais non, Victoire descendit du car vers quinze heures à Mimizan. (UA : 48-49)

Victoire, par ses actions, s'oppose à la volonté exprimée par le « on », une division qui procure une identité à ce pronom : il désigne ainsi le narrateur – et le narrataire du même coup – par un désir commun. Ce passage, d'ailleurs, confère une attitude voire une personnalité à ce narrateur et est suivi aussitôt d'une adresse implicite au narrataire, une première dans *Un an* : « *Sans vouloir offenser personne*, c'est plutôt moins bien que Saint-Jean-de-Luz, Mimizan-Plage. En tout cas l'hôtel était beaucoup moins bien. » (UA : 49. Nous soulignons) Cette adresse, bien qu'elle évite l'inscription pronominale du narrateur, construit clairement un cadre énonciatif et marque le dessein de l'énonciation – ne pas offenser malgré une affirmation – et un allocutaire – ce « personne », une non-personne au sens discursif, qui pourrait néanmoins être quelqu'un passible de s'offenser de l'affirmation. Comme le note Ruth Amossy, « l'usage de la troisième personne pour désigner l'auditoire constitue un effet d'indirection […] : on parle à quelqu'un en feignant de s'adresser à quelqu'un d'autre. » (2000 : 42) Ironiquement, c'est la stratégie qu'utilise le narrateur pour sa propre énonciation : puisqu'il affecte d'être impersonnel, le narrateur prend la parole tout en feignant de ne pas vraiment la prendre et prétend que des personnages seulement pensent les événements, ou que les événements se pensent eux-mêmes.

Ainsi, encore une fois ne transparaît dans le texte qu'un cadre d'énonciation impersonnel, dont on peut mal mesurer les effets. Le temps de narration se fond dans celui des actions, l'identité pronominale reste incertaine et la désignation du narrataire, évasive. Voilà autant d'éléments qui suffisent à tracer un portrait de la narration d'*Un an*. En fait, comme l'écrit Amossy, « pour être un "il" anonyme, le narrateur ne s'inscrit pas moins dans le discours, où de nombreuses indications permettent de reconstruire son image et son rapport au narrataire » (2000 : 216). S'établit effectivement, à la fin du roman, un système de narration basé sur l'ambiguïté : d'abord diégétique – comment celui qui était mort peut-il être vivant ? – cette ambiguïté devient narrative – si un mort s'avère maintenant vivant, c'est qu'*on* s'est joué de nous. Poussé dans un cul-de-sac de sens, le lecteur aura beau chercher les indices de sa tromperie, ceux qu'il trouvera, ambigus, le confineront à l'indécision. Le roman, de fait, se donne comme discours qui se refuse en tant que discours – préférant reproduire, ou feindre de reproduire, le point de vue d'un personnage et devenir discours indirect. On peut lire : « Or, n'ayant nul souvenir des heures qui avaient précédé la

mort de Félix, elle craignait qu'on la suspectât de l'avoir provoquée. » (UA : 8) Cette focalisation masque sciemment des faits – on ne nous mentionne pas si oui ou non Victoire a tué Félix –, et manipule le lecteur, le pousse à suspecter un meurtre perpétré par Victoire – puisqu'elle soulève la question – sans amener l'enjeu narratif autour de la cause et de l'effectivité du décès de Félix. Par cette manipulation, le roman se révèle bel et bien discours au fil d'arrivée : il déjoue de façon retorse les attentes telles que produites par le flot des actions que portait le récit. C'est sur cette figure d'énonciateur ambiguë que nous nous pencherons sous peu.

Mais avant, pour profiter du contraste, effectuons le portrait du narrateur dans *Je m'en vais*. Ce narrateur s'inscrit allègrement dans son discours, marqué sporadiquement par des pronoms, et ce, dès le premier chapitre : « Il [Ferrer] parvint au sixième étage moins essoufflé que *j'aurais* cru. » (JMV : 8. Nous soulignons) Alors que le narrateur d'*Un an* cachait sa présence et ne remettait aucune action en doute, celui de *Je m'en vais*, dès le début du récit, s'étonne de la forme du personnage dont il est le narrateur. Plus loin, à la fin d'une énumération, il marque son doute quant à la justesse de la liste : « et je crois que c'est à peu près tout » (JMV : 20). Ce doute montre une narration qui ne contrôlerait pas les actions qu'elle doit narrer : simple sujet chroniqueur du roman, le narrateur partagerait des faits sur lesquels il n'aurait nul pouvoir. À un moment, la deuxième personne apparaît sciemment pour établir un lien avec le narrataire. De fait, voulant expliciter une affirmation, le narrateur dit :

> vous savez ce que je veux dire : vous ne désirez pas spécialement une personne dont une deuxième personne, la désirant à votre place, vous donne l'idée voire l'autorisation voire l'ordre de désirer la première, ces choses-là se produisent quelquefois, cela s'est vu, mais là, non, ça ne se voyait pas. (JMV : 159)

Ce passage apparaît étonnant : le « je » désigne un narrateur qui s'adresse à un « vous », un narrataire, mais dès la fin de la phrase quasi-phatique – « vous savez ce que je veux dire » – le pronom « vous » semble ne désigner qu'un allocutaire anonyme d'un phénomène-type – « ces choses-là se produisent quelquefois » – qui formate le sens de la phrase, la généralise. Il n'en demeure pas moins que cette adresse demande une compréhension de la part du narrataire, et que le second « vous » ne réfère pas exclusivement à un allocutaire anonyme, il sert aussi à lier un rapport d'empathie ; tout le passage, ainsi, se résume à peu de choses : le narrateur implique le narrataire dans l'action pour lui faire comprendre le

phénomène général. Rien de bien sorcier, sinon qu'il s'agit d'une stratégie qui dévoile un souci réel de partager une histoire, de la faire comprendre. Les trois exemples observés jusqu'ici montrent donc un narrateur qui s'étonne, doute et s'inquiète qu'on le comprenne, attitudes discursives qui n'influent en rien sur les actions (l'énoncé), s'inscrivant plutôt au niveau de l'énonciation.

Or, plus loin, la narration accentuera les effets de sa présence. On peut lire, ainsi :

> Reposant régulièrement son regard sur la flèche pour se revigorer mais sans décidément parvenir, comme quand elle venait le voir à l'hôpital, à ce que naisse et durcisse en lui quelque convoitise – *et cela je me l'explique mal, moi qui suis là pour témoigner qu'Hélène est hautement désirable* –, Ferrer assura donc l'essentiel de la conversation en parlant de son métier [.] (JMV : 164-165. Nous soulignons)

Le narrateur s'arroge un rôle argumentatif : il prend à partie sa propre subjectivité pour souligner la désirabilité d'Hélène. Alors que la narration d'*Un an* présentait quelques adjectifs affectifs pour décrire les personnages et les actions – ne dévoilant cependant jamais l'origine subjective de tels adjectifs, ou, au mieux, les déléguant grâce au discours indirect –, le narrateur, ici, juge et prétend percevoir un personnage comme s'il se situait au même niveau fictionnel que celui-ci. Cette attitude – une fausse proximité, à plusieurs égards – ne peut être généralisée à l'ensemble du roman. De fait, le plus souvent, le narrateur occupe le rôle de régie et travaille à établir la cohérence narrative ; son rôle de « conteur » réduit la part d'axiologie au sein de son discours :

> Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. Comme cette scène un peu vive ne se prête pas à une longue digression, ne nous éternisons pas : disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps, disons qu'il n'est pas mal de sa personne mais précisons que, malgré ses soucis de cœur en tous genres et bien qu'il ne soit pas spécialement costaud, ses forces peuvent se multiplier quand il s'énerve. C'est ce qui paraît en train de se produire. (JMV : 208-209)

Ce dernier passage permet effectivement de noter une prise de distance subjective vis-à-vis des événements : le « nous » remplace le « je », le « disons » relativisant la portée affirmative de la phrase remplace le déclaratif « est », etc. Cette manière de qualifier le personnage constitue moins un jugement témoignant de quelque implication dans l'univers fictionnel qu'une nécessaire information pour la bonne tenue – la tenue vraisemblable – de la fiction. Mais un élément demeure : le rapport du narrateur aux événements n'est pas textuel mais temporel. En effet, cela fait « presque un an » qu'on fréquente Ferrer, note le narrateur, et non « quelque deux cents pages ». Plus encore, la scène donne l'impression de

se dérouler hors de la narration, puisque, dit le narrateur, « cette scène un peu vive ne se prête pas à une longue digression ». La pause descriptive, ainsi, ne correspondrait pas à cet *ekphrasis* « typiquement extra-temporel, où le narrateur abandonnant le cours de l'histoire […], se charge, en son propre nom et pour la seule information de son lecteur, de décrire un spectacle qu'à proprement parler, en ce point de l'histoire, personne ne regarde. » (Genette, 1972 : 134) Le temps, en effet, semble poursuivre sa course alors que le narrateur serait tenté de digresser ; conséquemment, il doit faire vite, pour éviter de manquer certains événements. Feignant de ne pas pouvoir régir la durée – soit effectuer une pause – la narration marque, à la fin de ce passage, une action au présent, « c'est ce qui paraît en train de se produire » et accentue l'effet d'immédiateté de la situation narrative. Ce présent, on le rappelle, jure avec le temps généralement utilisé dans le roman, qui, au passé simple et à l'imparfait, sous-tend toute la latitude classique du narrateur balzacien ou flaubertien, soit celle qui permet de structurer la fiction. Le narrateur echenozien, plutôt, expose, grâce à quelques déictiques, des doutes, des questionnements quant à l'attitude et aux facultés des personnages ; il prétend à une impuissance sur le cours des événements et sur la course du temps et révèle, par moments, son rôle communicationnel par des références au narrataire. Dans tous les cas, il semble ne disposer d'aucune autorité véritable en ce qui concerne la diégèse, voire la narration : il apparaît condamné, en effet, à transcrire en direct les moindres actions perçues dans un film dont il est l'unique visionneur[6], ayant le devoir par conséquent de se plier aux modalités narratives déjà en place – il n'effectue ni pause ni ellipse, ni prolepse ou analepse de son propre chef mais reproduit simplement le film comme il va – non sans pouvoir, par moments, donner son avis, commenter ou ridiculiser. Cette explication imparfaite de la situation narrative de *Je m'en vais* ne survit pas à quelques contradictions – qu'en est-il des scènes itératives ? –, mais illustre néanmoins la narration dans ce roman. Cette attitude – cette feinte, répétons-le – confie à la fiction une préexistence sur laquelle le narrateur n'aurait aucune prise effective. Nous verrons que cette autoreprésentation de la narration entre parfaitement en contradiction avec la posture narrative telle que révélée par l'enchâssement des actions. En effet, la téléologie soumise au romanesque, constituée de « hasards-tronqués » (Jérusalem, 2004 : 334), de symétries

[6] On utilise parfois cette métaphore pour expliquer le discours indirect libre. Tout fonctionnerait, en effet, comme si la narration elle-même s'effectuait en style indirect.

improbables et de mises en perspective étonnantes, révèle un constructeur à l'œuvre en la figure du narrateur.

1.4 Encadrer le récit

Nous avons déjà constaté que le narrateur d'*Un an* s'expose de façon ambiguë. Ce locuteur, en effet, joue l'absent en ce sens qu'il s'efface – du moins en apparence – devant les actions de la diégèse. Il affecte, de surcroît, d'adopter le point de vue d'un personnage et raye ainsi toute intentionnalité, toute modalisation des événements ; il se garderait le rôle du scripteur fidèle auquel on ne doit poser aucune question. On le sait, la fin du roman remet cette passivité en doute. Francis Langevin décèle une véritable prise de position du narrateur vis-à-vis du récit. Il écrit :

> Dans *Un an*, la personnalité de ce narrateur est visible surtout dans les libertés de focalisation que nous avons mises en évidence plus haut, mais elle l'est aussi dans les évaluations prononcées à l'endroit de l'action et du récit. À cela s'ajoute une propension marquée pour les feux d'artifice rhétoriques et syntaxiques. (2004 : 42)

En fait, une part de la problématisation du narrateur dans le récit d'*Un an*, si elle s'appuie pour beaucoup sur ce que souligne Langevin, semble liée à la transgression d'une limite temporelle que la narration érige elle-même – nous avons ouvert cette voie par l'analyse de la phrase « Quand cette histoire commence ». Il s'agit, en substance, d'une attitude contradictoire : l'énoncé semble rapporter un référent distant alors que l'usage du présent expose une adéquation temporelle avec les événements décrits. Ainsi, le cadre énonciatif utilisé n'est pas respecté. Michel Butor, dans *Répertoires II*, écrit, sur la narration à la troisième personne :

> Lorsqu'on en reste à un récit entièrement à la troisième personne (sauf les dialogues évidemment), à un récit sans narrateur, la distance entre les évènements rapportés et le moment où on les rapporte n'intervient évidemment pas. C'est un récit stabilisé, qui ne changera plus substantiellement, quel que soit celui qui vous le raconte, et le moment. Le temps dans lequel il se déroule sera donc indifférent de sa relation avec le présent ; c'est un passé très fortement coupé de l'aujourd'hui, mais qui ne s'éloigne plus, c'est un aoriste mythique, en français le passé simple. (1964 : 63-64)

« Coupé de l'aujourd'hui » grâce au passé simple, le temps d'*Un an* reste néanmoins accroché au présent de l'énonciation – ou plutôt, le présent de l'énonciation ne sait prendre ses distances du passé de l'événement – ce qui entraîne différentes conséquences quant à la portée de la narration sur le cours du récit.

Pour illustrer cette hypothèse, observons l'incipit d'*Un an*, lequel permettra de noter comment cette distance inaugurale est installée. Le roman commence ainsi : « Victoire, s'éveillant un matin de février sans rien se rappeler de la soirée puis découvrant Félix mort près d'elle dans leur lit, fit sa valise avant de passer à la banque et de prendre un taxi vers la gare Montparnasse. » (UA : 7) Le récit s'ouvre donc sur une temporalité classique : le passé simple circonscrit les événements dans un temps passé et indéfini (l'aoriste, encore), et use, pour ce faire, de la troisième personne. Le paragraphe suivant observe la même logique ; il commence par un imparfait et termine par un passé simple[7] : « Il faisait froid, l'air était pur […] le taxi déposa Victoire au bout de la rue de l'Arrivée. » (UA : 7) Cet imparfait, qui traite de température, se transforme, dans le paragraphe suivant, en présent :

> Gare Montparnasse, où trois notes grises *composent* un thermostat, il *gèle* encore plus fort qu'ailleurs : l'anthracite vernissé des quais, le béton fer brut des hauteurs et le métal perle des rapides *pétrifient* l'usager dans une ambiance de morgue. Comme surgis de tiroirs réfrigérés, une étiquette à l'orteil, ces convois *glissent* vers des tunnels qui vous *tueront* bientôt le tympan. Victoire *chercha* sur un écran le premier train capable de l'emmener au plus vite et le plus loin possible[.] (UA : 7-8. Nous soulignons)

Ce glissement apparaît singulier : usant d'abord de l'imparfait pour décrire la température, la narration transgresse l'ordre de l'énonciation historique pour illustrer, à l'aide de constatations physiques (thermostat, quais, convois), le froid déjà décrété dans une forme générale. À ce propos, Émile Benveniste, dans sa distinction entre les plans d'énonciation de l'histoire et du discours (1976 : 238) mentionne que certains temps de verbe ne peuvent être utilisés dans le cadre de l'un ou l'autre des plans. Ainsi :

> dans l'énonciation historique, sont admis (en forme de 3^{e} personne) : l'aoriste, l'imparfait, le plus-que-parfait et le prospectif ; sont exclus : le présent, le parfait, le futur (simple et composé) ; dans l'énonciation de discours, sont admis tous les temps à toutes les formes ; est exclu l'aoriste (simple et composé). (1976 : 245)

L'usage du présent et du futur dans le passage cité donnent donc à voir un nouveau plan d'énonciation – du moins momentanément –, soit celui du discours, lequel, soutient

[7] Alain Rabatel pose la question à savoir « si le contraste aspectuo-temporel entre PS [passé simple] et IMP [imparfait] indique le point de vue (PDV) du locuteur, ou celui d'un énonciateur distinct de ce dernier, dans ce contexte où les perceptions relèvent d'une forme paradoxale d'énonciation rapportée avec effacement énonciatif. » (2004 : 83) Il en vient ainsi à la conclusion, citant Svetlana Vogeleer, que « la situation décrite à l'IMP n'est pas localisée dans la situation énonciative réelle, en l'occurrence dans la situation de production du texte. Toutefois, suite au déplacement de point de vue, la situation est décrite non pas du point de vue de l'auteur, localisé dans son « maintenant » réel, mais du point de vue d'un énonciateur-observateur […] qui est localisé (ou fait semblant de l'être) dans le cadre spatio-temporel des événements et qui décrit les choses telles qu'il les voit (ou comme s'il les voyait). » (Rabatel, 2004 : 90 – Vogeleer, 1996 : 183) Ainsi, Victoire percevrait cette température. Cela rend d'autant plus étonnant l'usage du présent dans le paragraphe suivant, dévoilant ainsi la perception (PDV) du locuteur.

Benveniste, doit être entendu « dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (1976 : 241-242). Cela dit, la conception de Benveniste, générale, ne tient pas compte du présent gnomique ou du présent historique (la mise en relief) tels qu'ils peuvent apparaître à l'intérieur de récits. La mise en relief, plus particulièrement, semble convenir à l'extrait choisi : alors que le froid est énoncé de façon générale au passé (temps d'arrière-plan), il devient immédiat, à l'aide de ce procédé. Si cette piste paraît prometteuse, et sans doute davantage en adéquation avec un certain canon narratif, elle reste ouverte à plusieurs questionnements, notamment : pourquoi une telle mise en relief se détourne de l'action et parle de l'atmosphère alors même que l'usage de la mise en relief est d'accentuer l'importance dramatique d'une scène ? Il semble, par ailleurs, qu'une question de point de vue soit à l'origine de ce changement : l'ambiance pétrifie *l'usager* (et non Victoire), les trains dans les tunnels *vous* tueront les tympans, etc. Cela nous mène à une autre question qu'il faudrait encore poser pour éviter un imbroglio majeur : serait-ce là un discours indirect libre ? Est-il pas possible qu'il s'agisse ici de la pensée de Victoire ? Anna Jaubert mentionne que « dans le récit à la troisième personne, l'incertitude [au sujet de l'énonciation en contexte de DIL] a des chances d'être contextuellement levée, l'omniscience devient convention et propose un effet d'empathie. » (2000 : 51) L'omniscience nous inciterait effectivement, suivant l'ordre linéaire de la lecture, à concevoir ici un discours indirect libre ; mais cette hypothèse se révèle moins solide en étendant le contexte au roman en entier. En effet, l'usage d'un tel procédé serait quasiment unique, à l'exception d'un passage ambigu déjà évoqué[8] ; plus encore, si le narrateur peut assister au classement des souvenirs de Victoire (UA : 9-10), il ne sait rendre avec certitude les pensées du personnage : « Si c'était d'abord en vue de se promener qu'elle s'était procuré cette machine, *sans doute* ne perdait-elle pas de vue qu'elle devrait bientôt en obtenir un usage plus rugueux » (UA : 51. Nous soulignons). Cette ambiguïté générale nous permet donc de voir, dans ce paragraphe au présent de l'incipit, le premier signe d'une

[8] Il s'agit de : « Elle roulait, elle erra sur des routes rectilignes et plates, parfaitement perpendiculaires aux arbres. Artificielle comme un lac, la forêt consiste en rangs parallèles de conifères, chacun ressemble à ses voisins disposés de part et d'autre de la route en glacis géométrique. Et comme Victoire se déplace les rangs se déplacent aussi, son regard découpe un mouvement perpétuel de perspectives, un éventail sans cesse redéployé, chaque arbre tient sa place dans une infinité de lignes qui fuient en même temps, forêt soudain mobile actionnée par le pédalage. » (UA : 57-58)

énonciation à base discursive ; faute de contexte, et en raison des conventions habituellement en usage tout au long du roman, cette avenue semble à la fois possible et préférable[9]. On pourrait cependant, moins radicalement, parler d'un détournement momentané et digressif du narrateur de sa « fonction narrative » dont « aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur » (Genette, 1972 : 261) en faveur de la fonction de régie, qui consiste à « marquer les articulations, les connexions, les interrelations, bref l'organisation interne » (Genette, 1972 : 262). Cette proposition apparaît pourtant moins complète et moins convaincante en ce qu'elle suggère le passage d'une fonction définie vers une autre, alors que nous observons, plus généralement, la jonction entre deux registres, celui qui consiste à raconter et celui qui consiste à commenter.

Cette analyse de l'incipit[10] ouvre en effet une voie peu explorée, celle de la position temporelle de la narration par rapport aux événements narrés. Plus encore, l'angle linguistique nous permet de voir, dès le troisième paragraphe d'*Un an*, un référent nouveau à la troisième personne utilisée dans le récit. Benveniste croit que dans l'énonciation historique il « n'y a plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter tout seul. » (1976 : 241) Dans cette perspective, la narration omnisciente classique – dont semblait participer *Un an* – représenterait une non-personne, traduirait une absence[11]. Or, une fois que le discours, opposé ici au récit, s'est introduit dans le texte, Benveniste mentionne que le statut pronominal change : « Dans [le récit historique], le narrateur n'intervenant pas, la 3^{e} personne ne s'oppose à aucune autre,

[9] On ne peut ici faire l'économie des nombreux commentaires émis à l'endroit de la division de Benveniste entre temps discursif et temps historique. Paul Ricœur énonce assez clairement les différentes positions exprimées en linguistique et en narratologie à ce sujet ; il propose une nouvelle distinction qui évite des écueils, ce qui l'amène à parler de mondes racontés et de mondes commentés : « Mais un monde raconté et un monde commenté n'en reste pas moins un monde, dont le rapport avec le monde praxique est seulement tenu en suspens. » (1984 : 110) Un des problèmes de la division de Benveniste est en effet que le temps « historique » et le temps « discursif » semblent ne pas avoir la même « distance » vis-à-vis du référent. La proposition de Ricœur clarifie le tout : le discours (le commentaire) n'est pas plus lié au « monde praxique » que la narration.

[10] Nous établissons que l'incipit se termine juste avant « Quand cette histoire commence » (UA : 8), une formulation qui met un frein à la course des actions et qui marque un départ, par la nature de la remarque métadiscursive.

[11] Nous questionnerons plus loin les multiples formes que peuvent prendre ces « absences de narration » dans le discours critique, notamment avec les travaux de Käte Hamburger et d'Ann Banfield.

elle est au vrai une absence de personne. Mais dans le discours un locuteur oppose une non-personne il à une personne je/tu » (1976 : 243).

On a beaucoup écrit sur les libertés de focalisation effectuées par le narrateur d'*Un an* ; ce cadrage joue directement sur la diégèse en raison du retournement final du roman. Au-delà d'une telle constatation, on doit également observer que cette hybridité inventive de l'énonciation historique et du plan d'énonciation discursif amène à envisager le « moment du discours » en tant que repère temporel du roman, alors que l'usage du passé simple suggère pour repère le « moment de l'événement ». Ce moment du discours se retrouve dans quelques descriptions. Devant un paysage somme toute répétitif, le narrateur tranche : « Rien en somme sur quoi se pencher longuement sans lassitude, mais l'intérieur du train, à moitié vide en cette saison, n'apportait guère plus de spectacle. » (UA : 11) Si l'imparfait semble indiquer qu'il s'agit là d'un jugement de Victoire, la « lassitude » peut également appartenir au narrateur, qui ajoutera plus loin : « L'environnement semblait disposé là faute de mieux, histoire de combler le vide en attendant une meilleure idée. » (UA : 12) Encore une fois, si le verbe pourrait se rattacher à la focalisation de Victoire, le propos paraît quant à lui se rattacher à celle du narrateur en ce qu'il réfère à l'acte de production. De fait, « en attendant une meilleure idée » suppose ou bien qu'un dieu quelque part ait, « en attendant », installé cet « environnement », ou bien qu'un narrateur décrive (dispose) l'environnement dans sa narration, « faute de mieux », pour « combler le vide », « en attendant une meilleure idée ». En ce sens, le « rien en somme sur quoi se pencher longuement sans lassitude » contient aussi cette référence à l'acte de narration, et cette lassitude devient celle du narrateur plutôt que celle de Victoire. Cette intrusion du narrateur, notons-le, ne devient possible – et cohérente – qu'en raison de la présence d'un plan du discours fort.

Or, si *Un an* présente cette distinction des points de vue de façon indécidable, cette indécidabilité laisse place, dans *Je m'en vais*, à un jugement du narrateur exprimé sans masque : « Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse. » (JMV : 170) Le contraste est frappant. Alors que d'une part toute présence narrative est gommée, dissimulée et ambiguë, d'autre part, cette présence est presque soulignée, le narrateur pense « personnellement » quelque chose de son histoire, il exprime des doutes, donne son avis sur la beauté d'un personnage ou sur

l'intérêt d'une séquence. Pourquoi cette dissimulation dans *Un an* ; quelle conséquence celle-ci a-t-elle ? Car, en effet, au-delà de ce contraste, il semble qu'une même attitude rapproche les deux narrations : toutes deux prétendent suivre le courant de l'histoire, la découvrir au même rythme que le narrataire[12] – et que le lecteur –, ne rien organiser, ne rien prévoir – malgré le passé simple qui suppose une position temporelle privilégiée. Cette découverte naïve d'une histoire en marche trouve pour prétexte, dans *Un an*, une focalisation précise, soit un narrateur qui se cache pour laisser toute la place à un personnage focalisé, Victoire, laquelle devient garante des perceptions cognitives en lien avec l'histoire. Nous avons cependant montré que, dans le temps, certaines perceptions ne peuvent, linguistiquement, qu'être l'objet du narrateur ; on peut également suggérer que la narration occupe parfois le point de vue d'un autre personnage. Ainsi, à un moment, Louis-Philippe semble être le focalisateur, alors que Victoire entre dans sa voiture : « Victoire acquiesça sans se tourner vers lui. Elle était hagarde et ruisselante et semblait sauvage et mutique et peut-être mentalement absente. » (UA : 70) *Je m'en vais* reprend la même scène et la même focalisation ; la perception générale de Louis-Philippe change peu : « Elle n'est pas seulement trempée, d'ailleurs, elle a aussi l'air plutôt sale et détachée du monde. » (JMV : 174) En fait, cette reprise de la même perception ne fait que souligner l'écart de focalisation opéré dans *Un an* : le narrateur suit la focalisation de Victoire dans la première partie du diptyque et celle de Ferrer (Félix) et de Baumgartner (Louis-Philippe) dans la seconde partie. Présenter le point de vue de Louis-Philippe dans *Un an* contrevient à cette règle tacite et confirme la liberté omnisciente du narrateur, alors même qu'il affecte ne devoir s'attacher qu'à Victoire. Au risque de nous répéter, il faut encore nous demander pourquoi cette feinte du narrateur – quelles en sont les conséquences ? Ce dernier élément nous amène à une considération générale sur le statut du narrateur d'*Un an* et, dans une moindre mesure, de *Je m'en vais*.

John R. Searle, afin d'établir une distinction fondamentale entre les actes de langage réels et ceux effectués en contexte fictif, mentionne que les œuvres de fiction sont des « illocutions feintes […] rendues possibles par l'existence d'un ensemble de conventions

[12] Il s'agit d'ailleurs d'une attitude conventionnelle chez le narrateur omniscient : « Le souci du suspens narratif propre à la conception classique du roman (au sens large, et dont le centre de gravité se trouve plutôt au XIX^e^ siècle) s'accommode mal d'une telle pratique [de la prolepse], non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte. » (Genette, 1972 :105-106)

qui suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde ». Il ajoute qu'il s'agit « d'un jeu de langage [qui] n'est pas sur le même pied que les jeux de langage illocutoires, mais [qu']il les parasite. » (1982 : 110) Cette convention communicationnelle adaptée à l'œuvre littéraire est celle, dans le cas d'*Un an* et, dans une certaine mesure, dans le cas de *Je m'en vais*, liée au statut des narrateurs. Gérard Genette l'établit par une jolie formule : « En fiction, le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l'"omniscience" fait partie de son contrat, et sa devise pourrait être cette réplique d'un personnage de Prévert : "Ce que je ne sais pas je le devine, et ce que je ne devine pas, je l'invente" » (1983 : 52)[13]. Or, Frances Fortier et Andrée Mercier ont souligné la mise à mal de la « convention de l'omniscience » (2000 : 446) dans *Un an*. Cette convention suppose en effet que, si le narrateur connaît chaque élément de sa fiction, il fournisse dans le texte le nécessaire, répondant, par le fait même, aux décisions encadrant les lois du discours établies par Oswald Ducrot. De fait, Ducrot écrit :

> On admettra que, dans la société moderne occidentale au moins, il faut, lorsqu'on prétend fournir des informations au destinataire sur un certain sujet, lui donner, parmi les informations dont on dispose, celles que l'on croit les plus importantes pour lui ; en tout cas, on ne peut pas lui taire une information plus importante que celles qu'on lui donne […] Quand l'intendance de la marquise entreprend de l'informer des accidents survenus dans ses biens, il n'a pas le droit de se borner à lui annoncer la mort de sa jument grise si, en plus, toute une partie du château a brûlé – à moins, bien sûr, qu'une loi spéciale, réglant les communications entre la marquise et son intendant, interdise à celui-ci de parler du château ou du feu. (1984 :100)

Ainsi, connaissant la véritable identité de Baumgartner[14], le narrateur de *Je m'en vais* aurait dû établir le rapprochement – s'il avait voulu être honnête quant à sa disposition des éléments de la fiction. De la même manière, l'omniscience narrative suppose que dans *Un an* le narrateur sait, au commencement de l'histoire, que Félix est vivant, mais il préfère ne transposer que les pensées de Victoire qui, elle, croit qu'il est mort. En fait, pour reprendre la réflexion de Gerald Prince, on peut dire que la narration d'*Un an* et de *Je m'en vais* effectuent des « présuppositions » qui ont le dessein de tromper leur narrataire :

> When a narrator presupposes something, he – like everybody making presuppositions – puts himself in the position of someone whose audience knows (or could know) that which is presupposed. In particular, mainly through so-called presuppositions of existence […] the narrator indicates (part of) the premises for his narration, premises which he presumably shares with his narrate, which will unconditionally be taken for granted by both of them, and which indicate « what there is ». (1982 : 43)

[13] Il faut ici donner le crédit de cette citation à Cécile Cavillac, qui l'évoque dès le début de son article (1995 : 23).

[14] Rappelons que Baumgartner est en fait Delahaye qui aura mis en scène son faux-décès afin de prendre une nouvelle identité et de coordonner le cambriolage de la galerie d'art de Félix.

Puis il ajoute: « One of the ways in which a narrator may surprise us (real readers) is by contradicting what is presupposed […] by violating the very elements he introduced as inviolable. » (1982 : 44) Félix, pris pour mort, ne l'est pas ; Louis-Philippe, bien vivant, serait mort. Ces éléments a priori inviolables, mais contredits à la fin du roman, exposent une volonté narrative de tromper, de surprendre, voire de déjouer le narrataire. En fait, devant la conclusion étonnante d'*Un an*, on peut remettre en doute n'importe quel présupposé pour faire fonctionner la fiction. Cette incertitude totale est liée, justement, à ce cadrage des événements, qui confère une forte présence au narrateur, laquelle fragilise chaque assertion, chaque présupposé, nous menant à cette [re]lecture paranoïaque dont parle Francis Langevin.

1.5 Les événements tenus en brides

À plusieurs égards, le récit d'*Un an* semble érigé sur d'étonnants hasards – parfois ironiques. Ainsi, Victoire fuit par la rue de « l'Arrivée », elle rencontre Louis-Philippe généralement par hasard et malgré le fait qu'elle veuille tromper ce hasard par l'aléatoire – « histoire de brouiller les pistes, sans savoir pour qui, trois fois Victoire tira au sort entre ces destinations » (UA : 13) – elle croise tout de même Louis-Philippe, dans des situations improbables. Ainsi, « interdite, Victoire le considéra sans se demander comment il avait retrouvé sa trace » (UA : 30). Si le personnage ne questionne pas ces hasards – sinon en s'en étonnant –, le roman lui-même semble s'amuser à les construire et à s'en gausser. La fatalité s'invite donc dans la fiction : « il était un peu tard pour chercher un emploi ou quelque chose, et le lendemain de ce jour on lui vola *naturellement* sa bicyclette. » (UA : 60. Nous soulignons) D'ailleurs, si c'est devant une épicerie de village qu'on lui subtilise son moyen de transport, c'est aussi devant une épicerie de village que, avec une symétrie proprement romanesque, Victoire vole une bicyclette pour se sauver de ses assaillants (UA : 80).

Cet agencement étonnant d'éléments, avec un effet romanesque, se trouve au centre de *Je m'en vais*. Tentant de combler certains blancs laissés par *Un an*, l'histoire de Ferrer et de Baumgartner suit un projet proprement téléologique, celui de trouver un sens là où le sens s'échappe. Dès les premiers chapitres, l'effet de « collage discursif » apparaît dans *Je m'en vais*. Ainsi, le chapitre 4 se termine par : « Dans un premier temps, ça marchait »

(JMV : 23), alors que le chapitre 5 commence par: « Ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt, c'étaient les affaires de la galerie. » (JMV : 24) La structure temporelle du roman s'explique donc par de tels liens discursifs qui donnent à voir l'édification d'un argumentaire, le souci d'une cohérence suprême dépassant la mise en forme du récit. À ces justifications discursives entre les chapitres s'ajoute une justification diégétique, laquelle participe de ce que Bruno Blanckeman a nommé le « mode d'emploi » que révèle *Je m'en vais* à l'intérieur même de sa fiction. Ainsi, s'« il n'y eut au fond [dans la quête des trésors du Grand Nord] qu'un événement » (JMV : 34) et qu'autrement « le cours des choses [semble] interminable » (JMV : 34), on révèle qu'il existe « un moyen, cependant, pour combattre l'ennui : couper le temps comme un saucisson. » (JMV : 35) Cette explication s'applique évidemment à Ferrer qui retiendra ce moyen et qui divisera le temps en jours, heures et secondes, mais elle sert également à justifier la structure intercalée du roman qui présente tantôt la vie sentimentale de Ferrer à Paris, tantôt l'ennui interminable du Grand Nord.

D'ailleurs, si l'attitude narrative change au gré des hasards qui marquent le roman, jamais le narrateur ne semble s'étonner ou remettre en doute la vraisemblance du destin. Au contraire, il s'en fait le complice. Ainsi, basant son jugement sur sa connaissance de Ferrer, le narrateur remarque : « [Ferrer] se trouverait alors supérieurement sans plus de femme du tout mais on le connaît, cela ne saurait durer. Ça ne devrait pas tarder. » (JMV : 103) Cette réplique à peine formulée, les événements confirment l'intuition narrative : « Et tiens, qu'est-ce qu'on disait, deux jours n'ont pas passé qu'en voilà déjà une [femme]. » (JMV : 104) Le narrateur agit autrement avec Baumgartner, avec lequel il garde une certaine distance – à dessein, puisque ce Baumgartner n'est autre que Delahaye et trop se rapprocher révélerait le pot aux roses. Néanmoins, devant les agissements de ce personnage, on mentionne : « La plupart du temps, cloîtré dans ce studio, force est d'admettre que, s'ennuyant assez, il doit sortir prendre un peu l'air de temps en temps. » (JMV : 124) Ce constat général laisse place à un hasard d'ordre narratif, comme si la narration errait entre les événements plutôt que de cadrer les points saillants : « Voici qu'il sort justement faire un tour et tiens, voici que la correspondante de guerre a l'air de s'être éveillée[.] » (JMV : 124) Puis, après avoir mentionné que le quartier huppé est fréquenté par des « photographes à sensation », il ajoute : « Et justement deux de ceux-ci sont en planque sous un porche de

la rue Michel-Ange[.] » (JMV : 124) Ces trois hasards marqués de « justement » et de « tiens » soulignent la démesure de la coïncidence, d'autant plus que cette scène préfigure d'autres événements à la causalité pour le moins artificielle : Baumgartner sera alors pris en photo par les photographes, derrière deux vedettes, puis se retrouvera du coup dans un magazine, un hebdomadaire « voué à la vie des célébrités » (JMV : 193), lequel se retrouvera entre les mains de Ferrer qui l'ouvrira, par désœuvrement, dans une salle d'attente. Le fait que Baumgartner soit Delahaye et que Ferrer ait assisté aux funérailles de ce dernier donne donc au magazine une importance dramatique non négligeable. Cependant, encore une fois, le hasard se prononce :

> Une double page au centre proposait la photo d'une superstar flanquée de sa nouvelle conquête à l'arrière-plan desquels, un peu flou mais quand même parfaitement reconnaissable, on pouvait distinguer Baumgartner. Ferrer allait tomber dans quatre secondes sur cette page et cette photo, trois secondes, deux secondes, une seconde, mais Suzanne choisissant cet instant pour surgir, il ferma sans regret l'hebdomadaire. (JMV : 193)[15]

Cette tension, accentuée par le narrateur qui, à l'aide du décompte, lui donne une importance capitale, s'appuie pour beaucoup sur une connivence avec le narrataire. De fait, il faut rappeler qu'à cette étape du récit, le visage de Baumgartner n'est, d'aucune manière, un enjeu. Que Ferrer voit Baumgartner, ainsi, ne signifie rien, à moins que Baumgartner ne soit une personne connue de Ferrer, et plus encore à moins que cette personne connue de Ferrer ne s'avère être Delahaye, supposément mort. Or, tout cela ne sera explicité qu'à la fin du roman ; dès lors, la tension de ce passage ne semble s'appuyer que sur la certitude que le narrataire est au courant de cette identité. En effet, cette information a déjà été livrée plus tôt dans le récit, à l'aide d'un recoupement avec la diégèse d'*Un an* (JMV : 174-176)[16]. Le roman semble ainsi construire un narrataire conscient de ce secret, alors même que le roman feint de l'entretenir. La réaction de Ferrer lorsqu'il constate que Delahaye est

[15] Sjef Houppermans, sur ce passage, mentionne : « Au lieu de renforcer la crédibilité artificielle de l'univers du récit, Echenoz provoque de la sorte un divorce narratif avant le divorce thématique, exhibant ainsi la dimension construite du récit. » (2008 : 80) Une affirmation à laquelle on adhère, évidemment ; mais comme notre démonstration veut l'exposer, cette « construction » doit être nuancée pour avoir un portrait juste de l'instance narrative de *Je m'en vais*, qui, par ailleurs, semble suivre simplement le cours de l'histoire.

[16] Baumgartner, dans *Je m'en vais*, laisse monter une auto-stoppeuse dans sa voiture, par temps pluvieux. La scène semble anecdotique si ce n'était que, observant l'auto-stoppeuse dans son sommeil, il la reconnaissait : « Mais d'un coup Baumgartner la reconnaît, il prend conscience de son identité, c'est parfaitement invraisemblable mais c'est ainsi. » (JMV : 175). Bien qu'on ne mentionne pas *qui* est cette personne qu'a reconnue Baumgartner, le lecteur d'*Un an* fera le rapprochement avec une scène : Victoire monte à bord d'une voiture conduite par Louis-Philippe Delahaye qu'elle feint de ne pas connaître. Le recoupement entre les deux romans permet de compléter les identités : l'auto-stoppeuse est Victoire et celui qui se fait nommer Baumgartner n'est nul autre que Delahaye.

en vie – qui explicite du coup le rapprochement entre Delahaye et Baumgartner – n'expose pas la plus grande surprise, comme si cette constatation confirmait un doute : « Tiens, dit Ferrer. Delahaye. Je me disais bien, aussi. » (JMV : 202)

Ainsi, la construction de la trame événementielle sous-tend également une structure discursive : on souligne la rencontre impromptue d'éléments, on s'en amuse, on feint que ces éléments appartiennent à un ordre naturel propre à l'univers de la fiction. L'enquête visant à retrouver les objets d'art volés à Ferrer s'appuie elle aussi sur différents hasards qui, tellement nombreux, en deviennent artificiels. La première rencontre avec le policier donne le ton : « On eût plutôt dit une allure de jeune officier de police, et justement c'est ce qu'était cet homme : Vous vous souvenez de moi, dit Supin, je suis l'identité judiciaire » (JMV : 179). L'enquête prend son envol par une rencontre inopinée avec le policier chargé de l'affaire. Ce dernier, d'ailleurs, vient annoncer une découverte :

> dans les poches d'un cadavre décongelé, découvert par hasard et assez imparfaitement conservé, on avait trouvé […] un bout de papier portant un numéro minéralogique. […][D]es recoupements permettaient de supposer que ce véhicule Fiat avait quelque chose à voir avec le vol déclaré par Ferrer. (JMV : 179-180)

« [D]écouvert par hasard », le cadavre du Flétan donne une piste, laquelle mène à la localisation étonnante du véhicule en question : « Le véhicule Fiat, dit Supin, juste pour vous dire qu'il semble qu'on l'ait repéré près de la frontière espagnole. Douane volante, contrôle de routine, *un coup de bol*. » (JMV : 191. Nous soulignons) Puis, retrouvant en Espagne le même véhicule, la même chance aide l'enquête : « Ce n'est rien, dit Supin, c'est de la chance. » (JMV : 198) Ultimement, lorsque Ferrer se rend en Espagne pour arrêter lui-même le voleur, sa méthode ne s'appuie que sur ce hasard :

> Comme il déambulait ainsi, des jours durant, sans autre but particulier qu'un événement de hasard, tâchant d'inventorier tous les quartiers […]. Supin n'avait pas donné d'autre indication que le nom de Saint-Sébastien, accompagné d'une hypothèse à probabilité limitée. Il semblait seulement vraisemblable qu'y résidât l'escamoteur d'antiquité. (JMV : 200)

Cette déambulation mènera Ferrer à rencontrer Baumgartner-Delahaye, pour le meilleur dénouement. À s'empiler ainsi, les hasards en viennent justement à ne plus être *vraisemblables* ; si Supin croit que le voleur se trouve là-bas, ce n'est pas à cause d'une enquête – ou même d'une quête – mais d'une suite de coups de chance, d'errances calculées qui ont eu un étonnant succès. Le narrateur, en ce sens, devient l'orchestrateur des actions, comme si le hasard, faute d'être divin (le destin) ou complètement aléatoire (la

nature), participait d'une stratégie. C'est ainsi qu'on peut comprendre cette profession de foi du narrateur, qui fait alors preuve d'une disserte présence :

> Mieux vaut attendre le hasard d'une rencontre, surtout sans avoir l'air d'attendre non plus. Car c'est ainsi, dit-on, que naissent les grandes inventions : par le contact inopiné de deux produits posés par hasard, l'un à côté de l'autre, sur une paillasse de laboratoire. Certes encore faut-il qu'on les ait disposés, ces produits, l'un près de l'autre, même si l'on n'avait pas prévu les associer. Encore faut-il qu'on les ait convoqués ensemble au même moment : preuve qu'ils avaient, bien avant qu'on le sût, quelque chose à voir entre eux. C'est la chimie, c'est ainsi. (JMV : 57-58)

Toute notre présentation semble nous mener ici : ce passage agit en véritable manifeste sur le cours événementiel du roman. L'errance narrative (attendre « sans avoir l'air d'attendre non plus ») basée sur un fin calcul (la disposition de produits, la convocation au même moment) ne peut plus être réduite à la découverte naïve d'un locuteur rapportant les faits d'une diégèse ; le statut de régie apparaît plutôt central dans le rapport du narrateur aux événements, dans son report même de ceux-ci et, dans une autre mesure, dans leur disposition. Le narrateur-constructeur echenozien se situe donc, avec *Je m'en vais*, à la racine des événements, en manière de cause primaire, assurant la disposition artificielle d'éléments – disons la diégèse inexplicable d'*Un an* – puis les convoquant pour présider leur rencontre. Cette chimie, presque naturelle, hors de la volonté du narrateur, lequel s'étonne toujours par des « tiens » et des « justement » semés dans la narration, apparaît ainsi être le fait d'un constructeur habile, sage, et peu enclin à montrer son influence sur le cours événementiel. Sauf à quelques exceptions : « Mais ne serait-ce pas la moindre des choses qu[e Ferrer] [invite Hélène] à dîner dès le lendemain ou le surlendemain, dans la semaine, je ne sais pas, moi, il me semble que ça se fait. Ferrer en convient. Donc disons demain[.] » (JMV : 161) Le narrateur (« moi », « je ») s'expose et agit, du moins en apparence, sur la décision de Ferrer, le poussant, à l'aide d'une sagesse qui lui est propre (« il me semble que ça se fait ») à inviter Hélène au restaurant. Ce passage, certes exceptionnel, donne ainsi à voir un constructeur s'adressant à son matériau, lequel convient de la justesse du raisonnement produit. Exceptionnel, ce passage : il n'en est que plus étonnant.

Nous avons soulevé dans ce chapitre plusieurs éléments portant sur la présence narrative du narrateur echenozien, sur son rapport aux actions comme sur son rapport à l'énonciation. L'ambiguïté de la présence narrative d'*Un an* a laissé place à une présence

plus affirmée dans *Je m'en vais* ; il a été ainsi tout naturel de porter notre attention sur le cadrage narratif du premier, faisceau posé sur les événements, déterminant ce qu'on en dit et n'en dit pas. De la même manière, le second roman révèle bien le travail de structuration romanesque que s'arroge la narration. De fait, le métadiscours sert aussi bien à illustrer l'attitude du narrateur dans *Je m'en vais* que celle dans *Un an*, l'un révélant – tant du point de vue diégétique que discursif – ce que l'autre tait ou évite.

Le constat premier tend à reprendre les conclusions de Frances Fortier et d'Andrée Mercier à l'effet qu'*Un an* « pousse à son extrême limite la toute puissance de l'autorité narrative » (2006 : 140). La manière de cacher de façon retorse certains éléments – attitude reprise par le narrateur de *Je m'en vais*, mais ayant ici moins de conséquences –, de réinventer les conventions romanesques pour restreindre l'accès à certaines informations et de clore le récit de façon invraisemblable, redéfinissant le portrait entier de la narration, tout cela, enfin, révèle un narrateur autoritaire qui porte son récit contre toutes attentes et toutes règles.

Un second constat est cependant au centre de notre analyse : le narrateur expose sa situation d'énonciation quitte à la fondre dans le temps diégétique, confond le travail de construction romanesque avec l'attitude des personnages, de telle sorte, en fait, que la distance entre l'énonciation et l'énoncé tend à diminuer dans les deux différents romans d'Echenoz. Cette première conclusion, il semblerait, sera déterminante pour la poursuite de notre portrait du narrateur-constructeur.

Chapitre 2

Posture et imposture : l'ironie comme énonciation saramaguienne

> La langue choisit probablement les écrivains qui lui sont nécessaires, elle les utilise pour exprimer une parcelle de la réalité, j'aimerais voir ce que sera la vie, quand la langue après avoir tout dit se taira.
>
> (AMRR : 70)

Le narrateur-constructeur s'impose dans le récit, se place au centre de la mécanique de l'œuvre et, puisque chaque événement, chaque pensée de personnage et chaque fait se donne tel qu'issu de l'énonciation de ce narrateur, on est obligé de le considérer. À cet effet, comme « [l]e comble de la dissimulation serait que la fiction paraisse n'avoir jamais été écrite » (Ricœur, 1985 : 234), phénomène qu'on observe dans des récits où le narrateur omniscient se dissimule complètement derrière les actions, on peut postuler que le comble de la présence narrative en régime hétérodiégétique est que chaque énoncé d'un roman ne soit compris qu'en lien avec son énonciateur, et plus encore, la volonté, la licence, et les jeux de celui-ci. Nous l'avons observé chez Echenoz : ses nombreux déictiques, ses manipulations du récit et, jusqu'à un certain point, ses malversations à l'égard du lecteur donnent à lire des romans ludiques, qui jonglent volontiers avec la fable romanesque et entraînent des effets formels repérables et significatifs. Or, bien que les techniques narratives utilisées par José Saramago s'avèrent semblables – quant à la présence dans le discours, du moins –, une œuvre comme *L'année de la mort de Ricardo Reis* ne soulève pas les mêmes enjeux. De fait, la question de l'Histoire, au centre du procès romanesque, donne à la narration – et ici, plus particulièrement, au narrateur – une fonction idéologique *par défaut*, en ce sens qu'elle devient commentaire du texte historique : à chaque événement transposé de l'Histoire au texte se pose le choix de l'intégration de cet événement dans le récit ainsi que du traitement de cette donnée historique. Bref, le « fameux désintéressement esthétique » (Genette, 1991 : 20) semble compromis : sinon généralement par la nature historique du roman[1], du moins singulièrement par le traitement idéologique de la situation

[1] Susan Suleiman, référant à Genette, écrit : « Comme G. Genette l'a montré, le récit historique pur, libre de toute marque de subjectivité de la part du narrateur, n'existe pour ainsi dire pas. » (1983 : 54)

portugaise des années 1930. Les critiques l'ont abondamment souligné, en oubliant par moments l'inventivité formelle de l'œuvre[2].

Le roman se présente d'abord comme le récit du retour au Portugal de Ricardo Reis, hétéronyme du poète Fernando Pessoa[3]. Le décès de ce dernier stimule le retour fantaisiste de Reis, un Reis que l'on sait n'être que le double fictif de Pessoa, mais que la convention du roman balaie : Ricardo Reis est un médecin-poète, de retour au Portugal après des années d'absence. Or, au-delà du simple récit d'un homme, ce roman relate les événements d'une année, 1936, et d'un lieu, Lisbonne. Il s'agit en cela d'un récit historique qui met en relief à la fois la réalité d'une époque et la mécanique de la fiction : si Ricardo Reis ne s'occupe qu'à prendre connaissance, par les journaux, des changements politiques de cette année en pleine ébullition, le roman met également en scène ses rencontres merveilleuses avec le défunt Fernando Pessoa. La guerre d'Espagne, l'*Estado Novo* du régime de Salazar, la guerre d'Éthiopie et l'essor du nazisme apparaissent, dans ce roman, comme autant de péripéties, de séquences autrement importantes, dans la narration, que les amourettes du personnage principal. De fait, il s'agit davantage d'une chronique de cette *année* que du récit de *la mort de Ricardo Reis*. Le personnage principal, passif, « se contente du spectacle du monde » – comme le souligne l'épigraphe du roman –, lit les journaux et comprend confusément son époque. Le narrateur-constructeur, central, juge son personnage et les événements, relève les interprétations biaisées de la presse et des acteurs historiques ; il lie, enfin, un pacte d'ironie avec un narrataire au fait des débouchés historiques ayant résulté de 1936, alors que le fascisme gagne l'Europe. Ainsi, avec *L'année de la mort de Ricardo Reis*, on a affaire non pas à un simple roman historique mettant en scène un poète fictif, mais bien au constat d'une voix, d'une narration, qui expose une époque charnière, ces années qui ont vu croître les plus grandes dictatures du siècle.

[2] Rappelons notre accès limité à des références sur l'œuvre de Saramago ; un grand nombre d'études dans le monde hispanophone ou lusophone ne peuvent être ici recensées.

[3] Mentionnons que Pessoa fit paraître et écrivit plusieurs poèmes et recueils sous différentes identités qu'il nommait des « hétéronymes » ; ces identités étaient accompagnées de véritables biographies. Ainsi, Ricardo Reis était un monarchiste exilé au Brésil où il exerçait le métier de médecin. On le reconnaissait par ses poèmes païens. Les autres hétéronymes les plus connus sont Alvaro de Campos et Alberto Caiero.

Notre résumé de l'œuvre n'est pas sans rappeler celui d'Emmanuel Bouju, qui souligne, de son côté, la volonté idéologique du roman ; il évoque un « message » livré par José Saramago :

> Mais en définitive, l'objet même du récit consiste dans une sorte de procès des illusions pessoennes au regard de l'avènement du salazarisme et du déclenchement latéral de la guerre civile espagnole, contemporains du processus de disparition des figures du poète : derrière la fable fantomatique apparaît le cours ironique, dévastateur et ultra-référentiel du roman attaché à raconter très exactement, dans les replis du fil biographique, l'«année » de la mort de Ricardo Reis, 1936, c'est-à-dire l'année pendant laquelle l'Europe la plus méditerranéenne menace de sombrer tout entière dans l'autoritarisme. Et profitant du temps de latence accordé au poète *in articulo mortis*, Saramago fait mourir, très volontairement, la part la plus « désengagée » de Pessoa, celle du poète inspiré des muses antiques et des poètes élégiaques, en montrant la faillite de l'ataraxie et l'illusion du détachement. (Bouju, 2004 : 311)

Ce « procès » du désengagement de l'intellectuel face au fascisme européen est souligné également dans les travaux de David G. Frier[4] et de David Henn[5]. Une telle thèse évoque une problématique actoriale : un personnage, Ricardo Reis, ne réagit pas aux événements – la montée du fascisme – et cette attitude semble condamnable. L'interprétation de l'œuvre par ces critiques, en cela appuyée par l'épigraphe ironique signée Ricardo Reis, donne à Saramago – sans trop s'encombrer de la notion d'« auteur impliqué », ici – une volonté : il montrerait le déclin de Ricardo Reis pour établir un contraste entre son « désintéressement » du « spectacle du monde » et la gravité de la situation[6]. La thèse de Silvia Amorim met plutôt de l'avant un enjeu auctorial, lié à la parole narrative elle-même et à cette compétition discursive qui apparaît dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* entre la parole du narrateur et la voix de l'Histoire, officielle ou factuelle :

> Ainsi, le narrateur joue un rôle fondamental car il induit, par sa posture particulière et sa voix caustique, un dialogue entre l'histoire officielle, présente dans la mémoire de tout un chacun, et la version fictionnelle qu'il en donne. Le narrateur se pose comme un complice du lecteur qui analyse à distance les faits passés et qui est capable – étant donné son ancrage dans le présent – de prévoir les conséquences à long terme de ce qu'il observe. Cependant, ce narrateur est

[4] « The exploitation by Saramago of the figure of Ricardo Reis, in fact, leads directly into a mediation on how and why Portugal and most of Europe drifted into domination by fascism in the 1930s […]." » (Frier, 2007 : 20)

[5] «To this end he [Saramago] resurrects a dead poet and adds a new chapter to the biography of one of the poet's literary voices, one of his "fictions". The result is a work in which the fantastic is used to display the intellectual posturing and the passivity of Pessoa and Reis in the presence of the sinister, historical realities of the mid-1930s.» (Henn, 2005 : 109-110).

[6] Et, comme il s'agit d'un poète, ce désintéressement de Ricardo Reis dénoncerait les œuvres désintéressées elles-mêmes ; il s'agirait, bref, d'un procès de l'autotélisme littéraire. La stratégie, afin d'éviter le discours idéologique peu seyant dans le genre romanesque, montre la thèse sans pourtant la défendre. À propos d'une telle stratégie, Michel Meyer écrit : « Vu qu'une idéologie ne peut se formuler littéralement, la meilleure manière d'illustrer son absurdité est d'inventer une histoire dans laquelle un personnage se conduit avec stupidité, quoique en parfaite conformité avec les normes de cette idéologie. » (2001 : 195). En ce sens, cet enjeu du roman se passe sur la trame actoriale plutôt qu'auctoriale.

> également un témoin direct (et en temps réel) des événements racontés, susceptibles de prendre le lecteur avec lui pour le guider dans une époque où ce qu'il y a à explorer ne se trouve pas forcément dans les hautes sphères du pouvoir […]. (Amorim, 2010 : 98-99)

Ces deux enjeux amènent à distinguer, encore une fois, des niveaux de présence du narrateur-constructeur dans le roman. Le récit des tribulations de Ricardo Reis à Lisbonne présente certaines caractéristiques narratives : les rapprochements effectués entre des actions diverses et de multiples réflexions montrent la structuration du récit autour de thèmes, avec des effets d'agencements narratifs qui témoignent de la fonction de régie. D'autre part, le métadiscours sur le genre romanesque et l'Histoire ainsi que les jugements avérés d'actions dramatiques (réelles ou fictionnelles) suggèrent la problématisation d'une identité narrative et d'un discours ironique. Cette première distinction marquera ce chapitre. Nous nous attarderons d'abord à souligner la présence discursive du narrateur, ses questionnements métadiscursifs ainsi que son rapport communicationnel entretenu avec un narrataire. Plus brièvement, nous établirons ensuite le rôle du narrateur dans l'agencement du récit, dans l'organisation de la focalisation, ainsi que son rôle modélisateur au centre de la fiction. Le roman, marqué idéologiquement à plusieurs égards, nous permettra de mieux circonscrire un aspect du narrateur-constructeur : il fait entendre sa voix et n'hésite pas à amener le lecteur, plutôt que de le tromper, dans l'intimité de son discours, et, pour reprendre la réflexion de Raymond Federman, à créer de la fiction, c'est-à-dire « transformer la réalité, et dans une certaine mesure à l'abolir et en particulier abolir cette notion que la réalité c'est la vérité » (2006 : 12).

2.1. Présence du discours comme discours sur le discours

Le narrateur saramaguien marque volontiers sa présence ; à la différence d'*Un an* d'Echenoz où le narrateur dissimule son énonciation, on retrouve, dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, une voix qui n'hésite pas à se désigner, reliant sans cesse son discours à son activité narrative. Cette métadiscursivité se décline sous différentes formes et sur différents thèmes. D'abord, le discours porte sur l'activité narrative elle-même, sur le pacte fictionnel et les faits racontés : il s'agit, à proprement parler, d'une parole métafictive qui fait appel à une certaine idée normée du pacte de fictionnalité lié avec le narrataire. Ensuite, on peut dénoter un commentaire sur l'Histoire comme suite de faits discutables ou discutés. Ce commentaire joue d'ironie et redéfinit, en quelque sorte, le pacte communicationnel :

alors que le discours métafictif concerne le strict univers fictionnel, les références à l'Histoire – portées par une voix ironique – permettent un élargissement vers des faits historiques *à venir*. On retrouve, avec les références à l'Histoire, un élargissement où, grâce à la figure de l'ironie, on commente des faits en creux, des faits qui, dans la fiction, n'ont pas encore eu lieu. Ces deux métadiscours semblent, d'une certaine manière, se voisiner sans s'intégrer l'un dans l'autre, ce qui laisse supposer deux échanges narratifs distincts. Pour éclairer cette question, d'abord, il peut être utile d'aborder l'espace-temps – ou temps énonciatif – qui est celui du narrateur-constructeur : voir là d'où s'exprime la narration permettra effectivement de mieux saisir le narrataire théorique inscrit dans la scène d'énonciation.

2.1.1 L'impossible simultanéité : narrer le passé au présent

Nous avons croisé le problème de la narration au présent lors de notre analyse du diptyque d'Echenoz ; or, mentionnons déjà que l'enjeu du temps énonciatif, ici, apparaît bien différent. De fait, la narration saramaguienne n'expose nulle contradiction discursive : le récit entier est livré au présent. On ne peut donc opposer temps du discours et temps de l'histoire – ou, pour reprendre les termes de Ricœur, « monde raconté » et « monde commenté » (1984 : 110). Sur la chronologie au sein d'un récit, Ricœur ajoute que

> [p]our avoir un présent, comme nous l'avons aussi appris chez Benveniste, il faut que quelqu'un parle ; le présent est alors signalé par la coïncidence entre un événement et le discours qui l'énonce ; pour rejoindre le temps vécu à partir du temps chronique, il faut donc passer par le temps linguistique, référé au discours ; c'est pourquoi telle date, complète et explicite, ne peut être dite ni future ni passée, si on ignore la date de l'énonciation qui la prononce. (1985 : 159-160)

Le présent, ainsi, correspond encore, pour Ricœur, au temps énonciatif. Même constat du côté de Genette, qui révise une proposition exposée dans son « Discours du récit » :

> En somme, j'avais sans doute un peu exagéré les conséquences narratives de l'emploi du passé – qui ne donne pas toujours au lecteur un sentiment très intense de l'ultériorité de la narration – et sous-estimé celle de l'emploi du présent, qui suggère presque irrésistiblement une présence du narrateur dans la diégèse. (1983 : 55)

De la même manière que Ricœur, Genette marque que le présent est un temps d'énonciation – c'est en ce sens qu'on doit comprendre la plus grande présence du narrateur suggérée par ce temps narratif. Or, la situation de *L'année de la mort de Ricardo Reis*, parce qu'elle suppose, par la nature historique du récit, *que l'action est passée*, pose une inadéquation inaugurale et problématise le temps de l'énonciation. Silvia Amorim voit là

une véritable stratégie discursive : « En faisant intervenir un narrateur ancré dans le présent qui s'adresse à un lecteur contemporain, [les romans historiques de Saramago] questionnent davantage le présent que le passé. » (2010 : 83) Cet aspect, s'il semble *a priori* concerner bien peu la narratologie, soumet tout de même à la réflexion l'idée du rapport communicationnel – et quasi pragmatique – entre le narrateur et le narrataire inscrit dans le texte. Il s'agit, en l'occurrence, d'une démonstration de l'« historiographic metafiction » dont parle Linda Hutcheon dans *The Politics of postmodernism* (2002) ; nous y reviendrons plus loin.

Les actions, dès l'incipit de *L'année de la mort de Ricardo Reis*, sont narrées au présent. La narration s'avère donc simultanée : « [S]'il ne coule pas pendant la traversée, [le *Highland Brigade*] touchera encore Vigo et Boulogne-sur-Mer, avant de s'engager enfin sur la Tamise comme il s'engage *maintenant* sur le Tage, à chaque fleuve sa ville. » (AMRR : 15. Nous soulignons) L'évolution chronologique des événements s'inscrit en continuité à partir du présent ; on établit du coup un temps de référence, qui est celui même de l'énonciation. Ricœur mentionne : « Le passé n'est antérieur et le futur n'est postérieur qu'à un présent doté de la relation de sui-référence, attestée par l'acte même d'énonciation. » (1985 : 30-31) Le présent sui-référence semble ici un et unique : si nous avons distingué, chez Echenoz, un temps de l'énonciation (le présent de référence discursive) et un temps des actions (le présent de référence des actions, un temps aoristique), ici, nulle ambiguïté temporelle. Un présent du discours apparaîtra bien, dans certains passages, mais celui-ci ne s'opposera d'aucune manière à celui des actions : « [M]ais bon, nous savons *maintenant* que le *Dão* c'est celui-là, on ne sait jamais, peut-être en entendrons-nous de nouveau parler. » (AMRR : 21. Nous soulignons) Cette information a été livrée au narrataire par le narrateur – « nous savons maintenant » – et le « maintenant » désigne clairement le temps du discours ; d'autre part, le narrateur respecte bien la convention de la simultanéité, jouant d'ignorance devant les avenues qu'empruntera son récit. De fait, « peut-être en entendrons-nous de nouveau parler » est une référence à la fin du roman, alors que les marins du *Dão* entreprennent une mutinerie ; cette allusion ironique souligne donc le caractère factice de la situation narrative, sans pour autant la transgresser. Or, cette transgression de la convention semble être inévitable, puisque la narration simultanée, supposant une certaine invraisemblance sur le plan de la transmission

narrative[7], est plus que contraignante dans un contexte de récit historique. Le narrateur ne résiste donc pas à la tentation de prendre une certaine avance sur son récit, dérogeant du présent : « On ne va pas tarder à vérifier qu'il existe bien une relation intelligible entre cette théorie économique et la promenade instructive de Ricardo Reis, au moment où il atteindra le portail [.] » (AMRR : 74) La phrase suppose en effet que, discursivement, on « vérifiera » une relation et ce, au moment où, sur le plan des actions, Reis « atteindra » le portail. L'adéquation entre les deux temps est ici rigoureusement maintenue, au péril de la cohérence : si le présent du discours correspond au présent des actions, comment prévoir les actions futures ? La réponse se trouve dans la formulation même de cette adéquation : le narrateur peut prévoir les actions futures puisqu'il connaît le discours futur, celui même qu'il construit et commente. De cette façon, il laisse entendre que le présent des actions correspond à celui du discours puisqu'il n'existe qu'un seul présent, celui de l'énonciation. Ce présent se situe bien après les événements mais prétend se mettre à leur diapason – un artifice central dans la compréhension de la narration de *L'année de la mort de Ricardo Reis*. Le narrateur devance donc son récit de diverses manières ; ces sortes de prolepses, si elles soulignent la construction discursive du roman, suggèrent du coup la pleine autorité – l'omnipotence – du narrateur. Ainsi : « Ricardo Reis descend l'escalier, il ne lui [Lidia] a pas encore dit qu'il voulait que son costume soit repassé, et Lidia ne sait pas encore qu'elle va pleurer. » (AMRR : 120) Ce passage montre la certitude du narrateur quant à la suite des événements. Un passage contigu relativise pourtant cette mainmise :

> le couple s'est retiré, ils se rendent certainement au salon, simple supposition, mais non, ils regagnent leurs chambres, le docteur Sampaio sortira probablement plus tard […]. Quand Ricardo Reis entrera dans le salon, il n'y trouvera que quelques personnes taciturnes, certaines lisent les journaux, d'autres bâillent […]. (AMRR : 121)

[7] Dorrit Cohn affirme, sur la narration simultanée en régime homodiégétique – affirmation qui peut être reportée sans problème au régime hétérodiégétique : « la narration simultanée implique une situation narrative, mais qui défie toute tentative de se la représenter en termes qui soient conformes à la vraisemblance. Quelle que soit l'hypothèse entretenue par le lecteur afin de donner une origine acceptable d'un point de vue pragmatique au discours en question — qu'il le conçoive comme un script rédigé en temps réel, un enregistrement en continu sur cassette, un journal intime oral non stop —, elle échoue lorsqu'elle se trouve confrontée à la réalité textuelle. La relation du langage narratif avec sa source reste désespérément insaisissable et s'avère impossible à établir d'un point de vue réaliste. […] [C]es textes déviants ont en effet tendance à décourager eux-mêmes toute question relative à leur origine ostensible. » (2001 : 162-163)

Une lecture idéologique peut évidemment expliquer cette relativisation des connaissances du narrateur saramaguien[8] ; il n'en demeure pas moins que, sur le plan narratif, cette connaissance variable des événements à venir témoigne d'un pacte communicationnel difficilement tenable. De fait, si les événements narrés *se passent*, l'Histoire, qui en forme le contexte, *est passée*. Cette double temporalité correspond bien à la tension entre l'univers de l'histoire réelle et l'univers fictionnel. Par contre, le narrateur peut user de prolepses, malgré la narration simultanée, puisqu'il crée le récit fictionnel et ce qu'il ne crée pas, il le sait ou le suppose. En ce sens, que nous disent ces « erreurs » du narrateur dans sa projection des actions ? Quelques autres mentions, plus importantes, transgressent effectivement le pacte narratif. Le narrateur mentionne un livre qui ne paraîtra qu'en 1938 : « [Alberto Caeiro] n'a pas le temps de lire *O Nome de guerra*, et Dieu sait à quel point cela lui manque, tout comme cela fait défaut à Fernando Pessoa et à Ricardo Reis, qui ne sont plus de ce monde lorsque Almada Negreiros publiera son histoire[9]. » (AMRR : 160-161) Cette mention s'avère explicite : le narrateur sait qu'Almada Negreiros publiera *O Nome de guerra* (sur le plan de l'histoire) et il n'ignore pas, sur le plan fictionnel, que Ricardo Reis ne vivra pas jusqu'à cette publication. Cette transgression de la simultanéité questionne d'une certaine manière l'univers construit par le narrateur ; cet univers, de fait, suppose une restriction temporelle qui est aussi une restriction des connaissances historiques au profit de celles livrées par la narration et issues de la fiction. À cet égard, l'identité même du protagoniste se trouve remise en question : « un jour viendra pourtant où ce ne sera pas en tant que médecin que l'on se souviendra de lui [Ricardo Reis], ni en tant qu'ingénieur naval que l'on se souviendra d'Alvaro [de Campos], et lorsqu'on se souviendra de Fernando

[8] En effet, la relation entre Ricardo Reis et Lidia est, dès son commencement, marquée par la fatalité, celle de deux classes qui ne peuvent vivre ensemble – Reis, d'ailleurs, se laisse bercer par le mouvement du monde, il se laisse porter jusqu'à sa mort qui l'attendra à la fin du roman. Le docteur Sampaio et sa fille, au contraire, appartiennent à des classes élevées et sont certainement des intellectuels ; souligner leur liberté par rapport à l'énonciation narrative c'est aussi souligner leur liberté dans leur société et, par là, condamner leur inertie alors même qu'ils pourraient empêcher le pire.

[9] Dans la traduction française, le temps de verbe reste étonnant : Caeiro « n'a pas le temps de lire » alors que la version portugaise use du prétérito perfeito (équivalent du passé simple/passé composé) : « Alberto Caeiro […] não *leu* o Nome de Guerra, Deus saberá a falta que lhe fez » ; même phénomène avec le présent de Reis et Pessoa « ne sont plus de ce monde » qui est, en portugais, un futuro do presente (équivalent du futur simple) : « [Fernando Pessoa e Ricardo Reis] que também já não será deste mundo quando o Almada Negreiros publicar a sua história. » (ce qui, au sens littéral, signifie : « Pessoa et Reis qui eux aussi ne seront déjà plus de ce monde quand Almada Negreiros publiera son histoire » (José Saramago, 1984 : 141). Par conséquent, nous ne pouvons ici considérer l'étrange temporalité du passage ; nous n'accorderons de l'importance qu'à l'incohérence factuelle.

[Pessoa], ce ne sera pas en tant que correspondant en langues étrangères […]. » (AMRR : 81-82) La contradiction est ici implicite : alors que le narrateur a tenté de convaincre le narrataire de l'existence fictionnelle de Ricardo Reis[10], il fait appel ici à l'histoire littéraire qui retiendra effectivement de Reis son statut d'hétéronyme de Fernando Pessoa – et donc, sa fictionnalité.

La transgression de la simultanéité de la narration dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* occasionne donc une altération de l'autorité du narrateur sur le strict plan des actions : ayant établi une convention fictionnelle, le narrateur la transgresse et intègre implicitement ou explicitement des événements sur lesquels il n'a aucun contrôle et s'appuie pour ce faire sur les connaissances et la complicité de son narrataire. Ici, ce qu'affirme Dolezel sur le narrateur omniscient prend tout son sens :

> A general rule defines the character of the dyadic authentication function : entities introduced in the discourse of the anonymous third-person narrator are *eo ipso* authenticated as fictional facts, while those introduced in the discourse of the fictional persons are not. From now on, we use the term authoritative narrative to designate this primary source of fictional facts. (1998 : 149)

Cette « authoritative narrative » est garante, dans le roman de Saramago, de l'existence de Ricardo Reis et, par-delà, de l'existence du spectre de Fernando Pessoa : l'identification et l'appartenance à la fiction de ces personnages ont été garanties par l'énonciation du narrateur-constructeur omniscient (*anonymous third-person*) ; la situation eut été fort différente si Reis seul avait perçu la présence de Pessoa, en Mquel cas le registre fantastique aurait établi, plus ou moins clairement, que Pessoa appartenait à une fiction personnelle de Reis, et donc qu'elle n'appartenait pas à la même strate ontologique de réalité[11]. Or, la situation narrative se complexifie alors que le narrateur, déjà bien présent dans son discours, rejette, dans une seule affirmation son anonymat :

---

[10] De fait, le passage qui défend l'existence de Reis, bien qu'ironique, structure la norme fictionnelle dont procède le roman. Il s'agit de la notice nécrologique de Fernando Pessoa, dans le journal, que contredit le narrateur : « il n'était pas seulement Fernando Pessoa, mais aussi Alvaro de Campos, Alberto Caeiro, et Ricardo Reis, ça y est, il ne manquait plus que cette méprise, cette négligence, ce on-dit, quand nous savons bien, nous, que Ricardo Reis est cet homme qui lit le journal de ses propres yeux, ouverts et vivants, ce médecin de quarante-huit ans, un an de plus que Fernando Pessoa. » (AMRR : 41)

[11] L'analyse sur le réalisme magique dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* de David Henn souligne déjà le pacte romanesque conclu lors de la présentation du spectre de Pessoa au lecteur : « The unreality of this situation, indeed the slightly comic absurdity of it, with Pessoa sitting on a hotel sofa dressed in his sombre burial suit, might entitle the reader to expect a rational explanation (that Reis is dreaming or hallucinating) and what Todorov would describe as an example of the "fantastic-uncanny". However, by the end of the narrative, and after a series of almost mundane appearances by the dead poet, it transpires that there is no natural explanation for these interventions in the life of Ricardo Reis. » (2005 : 108)

> Nous ne sommes rien, puisque à cette époque [celle de la diégèse de Ricardo Reis] un homme, aimé et respecté par la plupart d'entre nous […], qui se nommait Miguel de Unamuno, recteur à l'époque de l'université de Salamanque, pas un gamin de quatorze-quinze ans, comme nous, mais un vénérable vieillard, un septuagénaire […]. (AMRR : 434)

Le nous, utilisé par moments pour désigner le peuple portugais[12], ou encore une régie narrative subtile et peu appuyée, est ici clairement un pronom attaché à la narration, voire au narrateur, et, pour être plus précis, à un narrateur qui, en 1936, avait quatorze-quinze ans. Que José Saramago, né effectivement en 1922, s'affiche implicitement comme narrateur affecte certes la convention fictionnelle – à laquelle appartiennent la narration simultanée et le réalisme magique traversant le roman – mais accentue une convention pragmatique, établie par l'identité du livre et son contexte de production. Le Portugal de 1984 plutôt que celui de 1936 constitue, dès lors, l'espace-temps de référence. Le discours sur l'Histoire, pris en charge par une voix désignée – José Saramago – supplante, dans une certaine mesure, l'énonciation fictionnelle d'un narrateur anonyme. L'existence de Ricardo Reis devient donc le prétexte à une critique d'une époque et par-delà, de l'époque contemporaine de l'œuvre. L' « historigraphic metafiction » devient du coup une porte d'entrée pour éclairer le rôle et la position du narrateur dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*.

2.1.2. L'Histoire en jeu

La définition que propose Linda Hutcheon de l' « Historigraphic metafiction » permet en effet de situer l'œuvre de Saramago dans un champ de pratiques littéraires, mais aussi bien de comprendre les enjeux à l'œuvre dans le croisement entre la fiction et l'histoire :

> Historigraphic metafiction is written today in the context of a serious contemporary interrogating of the nature of representation in historiography. There has been much interest recently in narrative – its forms, its functions, its powers, and its limitations – in many fields, but especially in history. (2002 : 47)

La proposition de départ de ce phénomène se rattache assez bien à l'interprétation par Silvia Amorim de l'œuvre saramaguienne :

> L'auteur procède d'une manière particulière pour faire de ses romans de véritables réflexions sur l'écriture de l'histoire et sur la pertinence d'un discours qui se pose comme la version

[12] L'inspiration épique du projet de *L'année de la mort de Ricardo Reis* a été souligné par quelques critiques ; l'incipit s'inspire des *Lusiades* de Camões, véritable épopée du peuple portugais ; aussi peut-on entendre dans le nous généralement utilisé par le narrateur celui de tout un peuple.

> authentique des faits passés, le miroir fidèle d'une époque donnée. Ces éléments expliquent, en partie, l'importance de l'intertextualité dans le roman saramaguien et contribuent à entretenir le paradoxe […] qui consiste à utiliser l'historiographie tout en la déconstruisant, souvent par le recours à la parodie. (2010 : 86)

Afin de questionner cette « version authentique des faits passés », on comprend que le narrateur doit à la fois s'investir discursivement dans son récit et faire résonner la fiction avec la conception de l'Histoire à défendre. Ces deux desseins ne peuvent être accomplis que par une instance narrative capable de commenter et d'organiser les versions. Hutcheon ajoute que, « In fact, that teller – of story or history – also constructs those very facts by giving a particular meaning to events. Facts do not speak for themselves in either form of narrative : the tellers speak for them, making these fragments of the past into a discursive whole. » (2002 : 56) Ainsi procède le narrateur saramaguien qui, devant les traces du passé (ici les journaux dont il vient de rendre compte), ne peut masquer son rôle structurant :

> N'allez pas croire que ces informations ont paru ainsi regroupées sur une même page de journal ni que le regard, en les reliant, leur a donné le sens à la fois logique et complémentaire qu'elles semblent avoir. Ces événements, ces nouvelles de deux ou trois semaines sont ici juxtaposées comme les pions d'un domino, sauf s'il s'agit d'un double, auquel cas on le place autrement, ce sont les événements importants, ceux qu'on voit de loin. (AMRR : 99-100)

Cette coordination du discours journalistique vise, nous dit le narrateur, à souligner – et à choisir – certains faits plus importants afin de confronter la quotidienneté fictionnelle de Ricardo Reis à ces archives du discours public. Cela n'est pas sans proposer une critique de ce discours : « une violente trombe d'eau s'abattit, demain, les journaux diront que de grosses averses sont tombées, pléonasme journalistique car une averse c'est déjà une pluie grosse et intense ». (AMRR : 223) La critique du narrateur à l'endroit du discours des journaux contient deux griefs : d'abord, le discours journalistique serait incompétent, incapable de rendre compte de la réalité de façon efficace (il use de pléonasmes et mésinterprète le quotidien, mais surtout ne sait prendre la juste distance par rapport aux événements, s'attache à des crimes sordides plutôt qu'aux menaces politiques qui se lèvent dans toute l'Europe), et le discours journalistique rapporterait le discours du pouvoir pour manipuler la population et s'avérerait, en ce sens, malhonnête. On le constate, alors que Ricardo Reis « reçoit sur le Alto de Santa Catarina les nouvelles du vaste monde, cumulant de la sorte science et connaissance » (AMRR : 304) ; « Mussolini a déclaré que la destruction totale des forces militaires éthiopiennes ne saurait tarder », « des armes soviétiques ont été envoyées aux Portugais réfugiés en Espagne […] selon les déclarations

de Lumbrales », mais aussi « Dieu aurait bâti le Portugal grâce à de nombreuses générations de saints et de héros », « les horloges vont être avancées d'une heure », « le journal *le Crime* sortira le jour même », « le monstre du Loch Ness a surgi une fois de plus » et « Ottorino Respighi, l'auteur des *Fontaines de Rome*, est mort » (AMRR : 304). Les journaux ne portent ici que des déclarations des régimes en place (Mussolini et Lumbrales, un dirigeant et un ministre au sein des dictatures italienne et portugaise) ou une suite de « faits » divers. Si cette « diversité » amène Ricardo Reis à penser que « le monde a heureusement de quoi satisfaire tous les goûts » (AMRR : 304), il est difficile de ne pas saisir ici quelque ironie. De fait, seule l'idée du pouvoir en place a le droit de cité, et si des faits insolites et amusants peuplent les journaux, on devine qu'il s'agit là de fadaises destinées à distraire la population pour qu'elle se garde bien d'agir. Ainsi, les journaux montrent la fierté de la nation allemande, en adoration devant son Führer, si bien que le narrateur, devant cet éloge, ne manque pas de s'écrier : « nous devrions prendre modèle sur les Allemands » (AMRR : 299). Cette manipulation politique de la presse joue aussi sur le plan publicitaire :

> Si le gouvernement prêtait un peu plus attention aux journaux, qu'il fait pourtant éplucher tous les matins et tous les soirs, il aurait pu se rendre compte que le problème de la faim portugaise, qu'elle soit aiguë ou chronique, est facile à résoudre, la solution est là, Bovril, un flacon de Bovril par Portugais[.] (AMRR : 302)

Giovanni Pontiero compare cette « manipulation » constante de la presse à un nouveau labyrinthe dans lequel Ricardo Reis, à l'instar de tous les Portugais soumis à ce régime de propagande et de censure, doit trouver la vérité :

> Reis is equally scornful of that other major instrument of manipulation, the Press, which misleads its readers while satisfying their curiosity. Perusing the newspapers of the day, Reis uncovers yet another labyrinth of edited for maximum effect and couched in words which conceal as much as they reveal, the language pitched at the level of the masses they hope to brainwash. (1994 : 141)

Dans l'esprit de l'«Historigraphic metafiction», le narrateur de *L'année de la mort de Ricardo Reis* oppose donc sa voix – celle de l'univers fictionnel, celle du 1936 inactuel lu depuis les années 1980 – à la saisie journalistique de la réalité ainsi qu'à la réalité telle que vécue par les personnages romanesques. Or, puisque la narration prend le parti de la simultanéité, elle ne peut, au risque de constantes transgressions du pacte narratif, confronter explicitement la société et les médias de 1936 à la réalité historique ; par ailleurs, dans le souci de restreindre son omniscience, le narrateur se garde bien de

confirmer ou d'infirmer les informations livrées par la presse. Comment, alors, le narrateur-constructeur réussit-il à donner quelque autorité à son discours et à formuler ses critiques ? Il s'agit du second niveau de présence du narrateur saramaguien : il use d'ironie. Pour ce faire, il doit à la fois poser une assertion et changer sa signification ; cette stratégie suppose donc que le narrataire soit bien présent dans le procès d'énonciation. De façon pragmatique, Annie Kuyumcuyan parle d'énonciations obliques : « En contraste avec cet état idéalement premier du discours, ces énonciations "obliques" donnent à voir autre chose que ce qui est situationnellement présent : un autre locuteur (ou énonciateur), un autre cadre, un autre destinataire : ce qui est ailleurs qu'*ici et maintenant*. » (2002 : 277) En fait, dans cette perspective s'inspirant de la polyphonie d'Oswald Ducrot, « comprendre un énoncé c'est nécessairement se mettre à la place de son destinataire, tout en occupant en réalité une tout autre position interactionnelle » (2002 : 60). On conçoit aisément ce qui est « situationnellement présent » dans le roman : le narrateur (énonciateur) raconte au narrataire (énonciataire) les tribulations de Ricardo Reis comme elles se déroulent, au présent, dans l'histoire racontée. Les affirmations obliques du narrateur changent cependant cette situation énonciative – sans pour autant la contredire : il oblige le narrataire, pour comprendre certains énoncés, à occuper une « position interactionnelle » différente de celle proposée dans l'univers de la fiction ; l'énonciataire doit se situer après les événements de 1936 pour comprendre, le narrateur doit présenter son énoncé sans le nommer, c'est-à-dire en feignant de garder sa position présente.

Ces énoncés obliques fonctionnent à différents niveaux et permettent de souligner pertinemment la présence du narrateur. Ainsi, devant l'injustice de la guerre d'Éthiopie, il se contente d'user de l'antiphrase, niveau d'ironie le plus facilement décelable : « Aucune force humaine ne peut freiner le soldat italien dans sa progression héroïque et le tirailleur abyssin avec sa pauvre lance, son poignard ridicule, ne peut rien contre lui » (AMRR : 35). Tout l'héroïsme de l'armée italienne se voit ici désamorcé par l'évidente inégalité entre Abyssins et Italiens : le régime de Mussolini apparaît sous le masque d'un envahisseur injuste et sanguinaire. Dans cet ordre d'idées, le narrateur ne manque pas d'établir la comparaison entre la grandeur de l'Empire romain et celle du régime fasciste italien :

> Benito avait raison, l'Italie a une âme impériale, voilà pourquoi les ombres majestueuses, Auguste, Tibère, Caligula, Néron, Vespasien, Nerva, Septime, Sévère, Domitien, Caracalla, et tutti quanti […] se sont dressées dans leurs tombeaux, pour former une haie d'honneur au nouveau successeur. (AMRR : 344)

Cette comparaison, si elle peut à première vue porter sur la grandeur et la puissance des deux régimes, constitue plutôt une critique du pouvoir exercé par Mussolini. Pouvoir débridé d'un Néron, despotique d'un Caligula, mégalomane d'un Domitien, belliqueux d'un Caracalla; la liste des empereurs rattachés au règne du *duce* sont autant de personnages dont la tyrannie même critique un pouvoir totalitaire. Ce même processus est repris pour malmener le fascisme de Franco : le général espagnol, dont le propos est rapporté, prétend « [ne] pas [avoir] voulu prendre Madrid parce qu'[il] ne veu[t] pas sacrifier la partie innocente de la population », ce à quoi le narrateur rétorque : « Quelle générosité, lui au moins n'aurait pas agi comme Hérode, qui ordonna le massacre des jeunes enfants, il aurait attendu qu'ils aient grandi, pour ne pas avoir ce poids sur la conscience, et pour ne pas encombrer le ciel d'un trop plein d'anges » (AMRR : 452). S'effectue ici le rapprochement – ou la distanciation ironisée, qui fonctionne en tant que double négation – entre le fascisme de Franco et le despotisme mystique d'Hérode, à quoi s'ajoute une allusion au caractère religieux de la guerre espagnole, alors à son commencement : « Des milliers de soldats marocains débarquent déjà dans le sud de l'Espagne, grâce à leur aide œcuménique, nous allons rétablir l'empire de la croix et du rosaire là où dominait l'odieux symbole de la faucille et du marteau » (AMRR : 430). Régime catholique contre régime communiste, barbarie hérodienne contre avènement du christianisme, ces deux oppositions, mises en parallèle, soutiennent l'incohérence historique du combat franquiste : dépeint en défenseur de la foi, puis rapproché de celui qui tenta d'empêcher l'éclosion même de cette foi, le régime apparaît fondamentalement antithétique. Ces exemples ne montrent qu'un usage évident de l'ironie : le narrateur investit ainsi sa « fonction idéologique » sans pour autant mettre en péril une certaine absence – l'apparente objectivité, l'affirmation de biais[13] – que privilégie l'art romanesque.

Or, nous l'avons vu, les affirmations obliques, chez Saramago, ne prennent leur pleine portée qu'une fois que la situation narrative – l'ici-maintenant – a été transgressée

[13] Susan Suleiman montre bien cette caractéristique du roman : « Mais le roman, comme toute écriture qui dépasse le niveau de la communication la plus banale […] nomme les choses d'une manière indirecte. Il avance de biais, il fait des signes au monde ; s'il affirme des vérités, celles-ci sont aussitôt relativisées par la fiction (même si c'est un narrateur omniscient qui formule la vérité, ce narrateur est un être fictif) ; et s'il n'affirme pas des vérités mais se contente de les "laisser entendre", il laisse la porte ouverte à tous les malentendus. » (1983 : 265)

par le narrataire. Ainsi, le narrateur glose *naïvement* sur le prélat Pacelli, dont on traite dans la Presse :

> Le cardinal Pacelli, autorité suprême puisqu'il est situé juste au-dessous de Dieu, a déclaré que Mussolini est le plus grand restaurateur de l'empire romain, regardez-moi cet empourpré, il mériterait d'être pape avec tout ce qu'il sait déjà et ce qu'il ne manquera pas d'apprendre. (AMRR : 182)

L'affirmation semble ici bien sage, et seule une connaissance de l'Histoire à venir lui donne un caractère idéologique : Pacelli deviendra, en 1939, Pie XII, souverain pontife qui sera l'objet des plus grandes suspicions. Une polémique sur le « silence du pape » durant la guerre, alors même qu'il aurait été informé de la « solution finale » décrétée par le régime nazi, donne tout son sens aux suppositions du narrateur. Le même procédé réapparaît et s'attaque à la figure du maréchal Pétain :

> Prêtons une oreille attentive au maréchal Pétain, qui, malgré son grand âge, quatre-vingts vénérables hivers, ne mâche pas ses mots, À mon avis, a affirmé le vieillard, tout ce qui est international est néfaste, tout ce qui est national est utile et fécond, un homme qui s'exprime de la sorte ne peut mourir sans fournir quelque preuve plus manifeste de son tempérament. (AMRR : 343)

Ce tempérament, la France le connaîtra durant l'occupation, on le sait aujourd'hui – on le savait en 1984 –, mais la narration, depuis son lieu présumé d'énonciation, se doit de l'ignorer. De telles situations surviennent à quelques occasions, toujours de la même manière : le narrateur feint d'ignorer que sa supposition proleptique est juste (Pacelli deviendra pape, Pétain montrera son tempérament en collaborant avec l'Allemagne) ou encore il donne à voir des jugements qui, pour naïfs qu'ils paraissent, sont complètement antithétiques. Lorsqu'on salue Hitler en tant que sauveur de la paix européenne (AMRR : 166) ou que, devant l'annexion de Dantzig et l'occupation de la Rhénanie, on mentionne sous forme de conseil que « si l'on tient à préserver la tranquillité chez soi, il ne faut pas s'occuper des voisins » (AMRR : 424), la narration défend – avec ironie – l'attitude générale européenne tout en laissant le soin au narrataire de constater les conséquences de cette attitude.

Sans doute de façon plus manifeste que le rapport de connivence chez Echenoz qui se limite à un questionnement de la convention fictionnelle et communicationnelle du texte, ce roman de José Saramago met de l'avant une véritable interaction avec le narrataire : il l'inclut dans le procès de l'Histoire et s'appuie sur sa présence pour donner sens à ses positions idéologiques. Alors que nous avions déjà observé, dans le diptyque echenozien,

une présence centrale du narrateur dans le discours, il appert ici que les modalités de cette présence ouvrent de nouvelles voies. Gardons cependant nos conclusions pour plus tard.

2.2. Le narrateur et le récit nécessaire

L'activité narrative se structure ouvertement chez Saramago ; le métadiscours souligne notamment la focalisation et montre, par le biais de transitions explicatives, ce qui relie deux actions, voire deux idées, au fil du discours romanesque. Le narrateur comme régie se laisse donc obligeamment entendre. Disons, pour plus de précisions, que la subjectivité du narrateur s'exprime le plus souvent dans un esprit de confrontation : confrontation de la norme linguistique, de la norme narrative et, comme nous l'avons déjà abordé, confrontation de la norme fictionnelle.

Le narrateur « exprime de façon très marquée le fait qu'il parle de la langue qu'il emploie et de sa propre énonciation » (2010 : 205), souligne Silvia Amorim. Le plus souvent, cela se traduit par des doutes quant à l'usage linguistique à utiliser ou encore par de brefs étonnements face aux richesses ou aux imperfections de la langue. Ainsi, « [a]u bas d'un escalier raide […] un page en habit de cour, *mais faut-il le préciser, n'est-ce pas un pléonasme*, car nul ne se souvient avoir vu un page qui ne fût en habit de cour, c'est pour porter l'habit qu'ils sont pages, *il aurait mieux valu dire, un page vêtu en page* » (AMRR : 23. Nous soulignons). Le narrateur cherche ici l'exactitude, et travaille, devant son narrataire, à corriger son discours. Cette structuration du discours dans le texte accentue l'immédiateté de l'énonciation et, par le fait même, de la convention communicationnelle. De la même manière, alors qu'il effectue un jeu de mots, le narrateur s'attarde à le souligner : « on voudrait écrire, à deux pas n'était l'ambiguïté de l'homophonie » (AMRR : 38)[14]. Cette façon de reprendre le discours semble bien mettre de l'avant le rapport d'un sujet – l'énonciateur – à son objet – le discours. À d'autres moments, ces commentaires d'ordre linguistique s'adressent plus explicitement à l'énonciataire ; l'expression laisse la place à la communication : « Ah [fait Reis]. Cette interjection n'exprime pas la surprise, *nous l'avons employée pour conclure* un dialogue qu'on ne peut ou ne veut poursuivre [.] » (AMRR : 116. Nous soulignons) Cette explication tend à clarifier un passage afin que le

[14] Le jeu de mots, ici, se perd en français, nous dit le traducteur. En note, il souligne : « Jeu de mots sur l'homophonie en portugais entre *passo* qui signifie « pas » et *paço* qui signifie « palais ». (AMRR : 38)

narrataire puisse saisir la nature de l'échange. Le narrateur agit de la sorte envers les expressions étonnantes contenues dans la langue ; il s'extasie :

> mais pas un seul garçon ne peut dire de lui, Il buvait trop, il se levait de table prêt à tomber, curieuse expression se lever de table prêt à tomber, le langage est véritablement fascinant, il y a là contradiction insurmontable, personne en effet ne peut se lever et tomber en même temps, et pourtant, on a vu ça un nombre incalculable de fois[.] (AMRR : 314)

Ce « langage fascinant » habite le narrateur qui semble ainsi se surprendre de l'attitude de la langue, de ses imprécisions, de ses tournures, comme s'il voyait là une organisation sur laquelle il ne possède nulle poigne. Il en serait, pour ainsi dire, prisonnier :

> pourquoi les mots nous possèdent-ils si souvent, nous les voyons pourtant venir, nous menacer, et nous sommes incapables de les maîtriser, de les réduire au silence, et nous finissons par dire ce que nous voulions taire, c'est comme un abîme irrésistible, on sait qu'on va y tomber et on avance tout de même. (AMRR : 246)

Les mots mènent le discours, nous dit le narrateur, et, en tant que locuteur, il aurait bien peu d'incidence sur la formulation de ses idées. Ce constat sur l'énonciation montre déjà un narrateur aux prises avec une matière textuelle fuyante, qui peine à former avec justesse ses énoncés. « Exégète de ses propres textes » (2010 : 205), nous dit Amorim, le narrateur saramaguien montre les rouages énonciatifs de l'œuvre à construire.

La narration en elle-même amène le narrateur à divers constats. La focalisation, notamment, est l'objet de doutes et de commentaires qui révèlent la présence de l'énonciateur dans le discours ; doutes qui également pointent ses faiblesses à titre de conteur. D'abord, peut-on demander, a-t-il accès ou non aux pensées de Ricardo Reis ?

> Au restaurant, Ricardo Reis emplit de vin son verre, fait de même pour celui de son invisible invité puis, comme s'il portait un toast, l'approche de ses lèvres, n'étant pas dans sa tête, nous ne saurons jamais ni à qui ni pourquoi, bornons-nous à imiter les employés du restaurant, qui ne prêtent plus guère attention à ce client qu'on ne remarque d'ailleurs presque pas. (AMRR : 467)

Il semble évident que « n'étant pas dans sa tête », ne livrant que peu ses pensées et angoisses dans des psycho-récits, ce narrateur « détourn[e] l'attention du lecteur du cas individuel du personnage fictif, […] [et] l'attire sur son propre discours, celui d'un sujet intelligent et disert qui s'adresse au lecteur pour lui parler de son personnage, mais derrière son dos. » (Cohn, 1981 : 41) Ainsi en est-il des pensées mêmes de Ricardo Reis : alors que semble poindre la conscience du personnage par le biais d'un style indirect libre, la réflexion tourne vers la possibilité même de cette réflexion. En effet, face au poème « En nous vivent des êtres sans nombre, que je pense ou que je sente, j'ignore quel est celui qui

sent ou pense, je suis seulement le théâtre de la sensation » (AMRR : 30), le personnage exprime sa pensée :

> Si je ne suis que ça, songe Ricardo Reis après avoir lu, qui donc maintenant est en train de penser ce que je pense, ou pense ce que je suis en train de penser dans le théâtre de ma pensée, qui donc est en train de sentir ce que je sens ou sens ce que je suis en train de sentir dans le théâtre de ma sensation, qui se sert de moi pour sentir et penser [.] (AMRR : 30)

Cette intrusion dans la pensée de Reis – une intrusion d'un type pourtant commun dans ce roman – souligne bien la nature narrée de la conscience du personnage. C'est sous la forme de commentaires du narrateur que ces « pensées » sans « penseurs » s'expliciteront. Ainsi, une phrase, « Quand on a imaginé le spectacle, sachant qu'il ne se produira pas, il devient tout à coup très simple de distinguer les humains des animaux » (AMRR : 37), semble dénuée d'origine : « Ce n'est pas le rédacteur qui a ajouté ce commentaire, bien entendu, ni Ricardo Reis qui pense à autre chose » (AMRR : 37). Si ni le rédacteur du journal que lit Reis ni Reis ne pensent alors, le jugement ne peut appartenir qu'au narrateur – pourquoi, du coup, ne pas laisser cette assertion se perdre dans le reste du discours porté par la narration ? Le phénomène se répète, pourtant ; ici la phrase « en vérité nous sommes tous des perroquets, n'est-ce pas d'ailleurs la seule manière d'apprendre » semble aussi chercher son énonciateur : « Cette réflexion surgit peut-être hors de propos, elle ne vient pas de Lidia, laissons-la donc sortir » (AMRR : 55). Ces fausses intrusions dans la conscience des personnages donnent à voir un souci de maintenir l'autorité de l'énonciation narrative sur l'énonciation des Lidia et Ricardo Reis et à la fois elles permettent de constater que l'identité des énoncés, dans la confusion typographique propre à l'écriture saramaguienne[15], n'est que désignation du narrateur : nul personnage ne peut prendre ici la parole naturellement. Les digressions, fréquentes dans le roman, sont elles aussi expliquées – plutôt que justifiées – par la narration :

> Quand une pensée en entraîne une autre, on parle d'association d'idées, d'aucuns prétendent même que toute notre activité mentale résulte de la répétition de ce processus, la plupart du temps inconscient, mais il peut arriver qu'il soit compulsif, ou essaie de se donner pour tel afin d'ajouter au sens ou d'y déroger, quoi qu'il en soit, l'association d'idées consiste en une multiplicité de relations entre les catégories qui sont autant d'aspects de ce qu'on appelle, au sens large, le commerce et l'industrie des idées [.] (AMRR : 73-74)

[15] Rappelons simplement que les romans de Saramago se présentent sous la forme de blocs textuels où seules une virgule suivie d'une majuscule indiquent que quelqu'un prend la parole ; cette parole est ainsi intégrée dans le corps du texte et n'est détachée de l'énonciation du narrateur par aucun guillemet. Dans certains romans tels *Tous les noms* ou *Les intermittences de la mort*, on constate que les prises de parole sont souvent le fait d'objets qui servent à ce que la conscience d'un personnage puisse s'exprimer dans un dialogue factice avec ses meubles, sans pour autant que la narration ait à pénétrer quelque conscience que ce soit.

L'association d'idées dont parle le narrateur semble désigner son activité digressive ; pourtant, aussitôt, Ricardo Reis constate l'absurdité de la religion telle que présentée au peuple et il incarne ce concept : « il faut bien admettre qu'il serait temps d'en finir une bonne fois pour toutes avec la vieille théologie, et d'en concevoir une nouvelle, à l'opposé de l'ancienne. Voilà où conduisent les associations d'idées. » (AMRR : 75) Le rapport entre l'action de Ricardo Reis, qui « un instant plus tôt […] s'est souvenu du populaire bras d'honneur » (AMRR : 75), et la réflexion du narrateur sur les associations d'idées semble ici direct, comme si le discours narratif pouvait, par moments, se confondre avec la pensée du personnage. Dorrit Cohn semble aller en ce sens lorsqu'elle mentionne : « Dans un récit marqué fortement par le narrateur, donc, la vie intime d'un personnage ne sert qu'à permettre la formulation de vérités générales sur la nature humaine. » (1981 : 40) Pointer la pensée du personnage c'est pointer l'humain qu'il représente et par là même, chez Saramago, c'est pointer le personnage qu'est ce narrateur qui digresse abondamment, structurant son récit à sauts et gambades, par associations d'idées. Cette résistance à la « transparence narrative », ce refus d'un narrateur caché derrière ses énoncés, donne à voir un récit en construction – volontairement construit, doit-on souligner – et dont l'ambition d'objectivité, face à la singularité des personnages comme face aux faits historiques, est remplacée par une conscience à l'effet que tout discours est avant tout un discours construit. En ce sens, le narrateur fait mine d'être absent lors de certains passages, avec une portée ironique certaine :

> Ces pensées ne sont pas celles de Ricardo Reis ni d'aucun des êtres innombrables qui l'habitent, c'est peut-être la pensée qui se pense elle-même ou qui simplement pense, assistant, étonnée, au dévidement du fil qui la conduit à travers des chemins et des corridors inconnus, au fond desquels une jeune fille vêtue de blanc attend, elle ne peut tenir son bouquet de fleurs, elle a glissé son bras droit sous celui de Ricardo Reis, tandis qu'ils quittent l'autel et s'avancent sur le tapis rouge au son de la marche nuptiale. (AMRR : 122)

Ce monde possible, sous les atours du fantasme, se penserait lui-même, issu ni de la conscience de Reis ni de celle du narrateur : il y aurait là un discours libre mais aussi bien un discours impossible. De fait, résolument sceptique face à l'objectivité – qu'elle soit historique ou, ici, narrative –, la narration présente un archétype de cette « absence » de sujet énonciateur avec pour effet d'en dénoncer le caractère naturel et transparent. Dans ce passage, la pensée qui se pense elle-même devient une véritable blague que le lecteur rattachera *de facto* au narrateur.

Le rapport communicationnel qui lie le narrateur au narrataire en ce qui a trait à la langue apparaît aussi lorsqu'il faut traiter d'efficacité narrative. En effet, devant un certain passage, le narrateur s'adresse au narrataire, l'invitant à en apprécier l'utilité :

> À chacun de nous de décider si de semblables détails sont indispensables ou pas à la compréhension du récit, tout dépend de l'attention, de l'humeur, de la manière d'être de chacun, certains vénèrent plus que tout les idées générales, les plans d'ensemble, les panoramiques, les fresques historiques, d'autres au contraire prisent les affinités et les oppositions subtiles, on sait bien qu'on ne peut plaire à tout le monde, dans le cas qui nous occupe, il s'agit simplement de laisser aux sentiments le temps de se frayer un chemin[.] (AMRR : 141)

Si la narration semblait avoir à cœur la compréhension du narrataire lorsqu'il était question de la langue, elle semble ici lui laisser une liberté de jugement, soit l'amener à adopter une attitude active dans son décodage de la séquence narrative. L'économie narrative sert aussi à dénoncer des scènes : « et puis quand bien même ce sourire paraîtrait surprenant, épuiser le sujet ne ferait en rien progresser le récit, d'autant que n'ayant plus de raison d'être, il a disparu aussitôt qu'ébauché. » (AMRR : 143) Ces commentaires, on l'a déjà dit et répété, mettent l'accent sur l'acte de raconter, sur le discours narratif, plutôt que sur l'histoire qui résulte de cette narration. Si nous avons observé cet effet par le biais de différents ressorts – tous mettant de l'avant un narrateur conscient de son acte d'énonciation –, c'est qu'il s'agit d'une indication importante, voire déterminante dans notre définition du narrateur-constructeur : cette narration se fait présente et donne l'impression de détenir non pas les clés de l'histoire – ce qui ne lui supposerait qu'un savoir important – mais les outils à même de créer une histoire, celle, *a fortiori*, qui constitue le roman.

On pourrait s'attarder de nouveau à la norme fictionnelle que questionne à quelques reprises le narrateur saramaguien. Cela, cependant, ajouterait bien peu à notre démonstration qui a, en outre, visité ce thème par le biais de la compétition discursive entre l'Histoire et la narration fictionnelle. Bien sûr, certains exemples, au même titre que ceux ayant trait à la langue et à la narration, permettent de mettre en lumière des aspects de la présence narrative dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* ; le nouement du pacte de réalisme magique, les changements apportés à l'Histoire – et à plus forte raison à l'Histoire littéraire – et la vraisemblance générale des actions seront discutés plus tard et serviront à éclairer le statut du narrateur-constructeur. Pour le moment, retenons que l'enjeu du discours narratif met de l'avant une autorité énonciative qui n'hésite pas à exposer des jugements ainsi que des positions idéologiques. Cette autorité s'oppose – comme toute

autorité – aux énoncés qui ne lui sont pas soumis – les journaux, l'époque narrée – et plutôt que de juger à la manière d'un « procès » l'Histoire de l'Europe de 1936, elle reporte ce jugement sur une compréhension du narrataire, par le biais d'énoncés obliques. La part communicationnelle de ce roman devient d'autant plus explicite qu'au présent narratif s'ajoute un présent – voire un sur-présent – énonciatif : les phrases, comme les actions, se construisent en temps réel, au rythme d'une lecture atemporelle, cadrée dans cette convention sans époque, un 1936, dirait-on, vécu en 1984.

Chapitre 3

Du pacte d'illusion au pacte d'ironie : ethos du narrateur-constructeur

> Or, c'est dans ces tentatives de neutralisation même que l'image de soi, refoulée, trouve à se recomposer et à s'imposer sous de nouveaux dehors. L'effacement énonciatif donne ainsi naissance à un ensemble de stratégies discursives où l'ethos se construit indirectement et, parfois subrepticement. Pour avoir recours à la dissimulation et à la ruse, il n'en est pas moins prégnant et efficace.
>
> Ruth Amossy
> *La présentation de soi*

Après avoir exposé les enjeux narratifs des œuvres de notre corpus, il convient de mesurer comment les romans et leurs analyses ont su expliciter un fonctionnement narratif ; en d'autres termes, l'heure est aux constats : notre étude a-t-elle su tracer quelques pistes pour répondre à notre question de recherche, à savoir *qu'est-ce qui caractérise, dans son implication au sein du récit et dans sa situation narrative propre, le narrateur-constructeur* ?

La notion d'ethos entre ici dans l'arène : alors que les narrations echenozienne et saramaguienne ont été explorées, des stratégies discursives communes se démarquent, un statut narratif se dessine. Nous avons montré l'usage détourné des conventions narratives dans ces œuvres ainsi que la présentification d'énonciateurs dans l'acte narratif, il reste cependant à voir s'il se dégage de tout ceci une attitude proprement discursive. Il s'agit, en l'occurrence, d'analyser les données de nos deux premiers chapitres.

3.1 L'ethos d'abord

Avant d'utiliser la notion d'ethos, il nous semble utile d'en exposer l'intérêt et d'asseoir sa légitimité dans le champ des études narratologiques. Si « l'ethos est lié à la notion d'énonciation » et qu'il « en résulte un intérêt nouveau pour les modalités selon lesquelles la subjectivité se construit dans la langue, et de façon plus générale pour l'inscription du locuteur dans son dire » (Amossy, 2000 : 64), cela semble en adéquation avec la narratologie. De fait, on peut concevoir la narratologie en tant que « science qui

cherche à formuler la théorie des textes narratifs dans leur narrativité » et, corrélativement, le texte narratif en tant que « texte dans lequel une instance raconte un récit » (Bal, 1984 : 4). Chercher l'ethos d'un narrateur, ainsi, se résumerait à analyser la subjectivité de cette « instance » qui « raconte un récit »; et il n'apparaîtra aucunement révolutionnaire de postuler que cette présence subjective peut influer, selon certaines modalités, sur la narrativité des textes étudiés.

Le concept d'ethos ne se contente pas, pourtant, d'être une suite de « subjectivèmes » et de déictiques divers, lesquels, mis bout à bout, pourraient signifier un niveau de présence, voire un « je » unique qu'on pourrait sinon nommer, du moins identifier. En fait, l'ethos considéré ainsi rendrait le concept inopérant dans le cadre de notre étude : l'identification d'un « je-narrateur » signifierait peu de choses dans les œuvres que nous avons analysées, et en première instance sur le fonctionnement des récits eux-mêmes, si tant est, d'ailleurs, qu'on puisse identifier ce « je » ; il s'agit moins de déterminer une identité au narrateur que de relever la stratégie discursive qu'il privilégie et qui est partagée par un certain nombre d'œuvres contemporaines. À cet effet, nous avons déjà fait état, en introduction, de la distinction entre « ethos préalable » et « ethos verbal ». Amossy définit la chose ainsi :

> L'ethos préalable serait donc l'image contextuelle de l'être réel. Elle ne se confond pas avec la réalité de la personne, mais consiste en la schématisation d'une réalité préexistante. En tant que telle, elle acquiert une grande importance pour le discours. Elle permet, en effet, une confrontation d'images, celle qu'on connaît de l'orateur et celle qu'il construit dans son discours. (2010 : 77)

Le défi de l'ethos lorsqu'observé chez un narrateur anonyme est de savoir à quel ethos préalable l'ethos verbal, « construit dans son discours », se confronte[1]. Les termes utilisés par Amossy dans *L'argumentation dans le discours* proposent une piste ; l'ethos, dit-elle, se construit à la fois « au niveau prédiscursif » par « le statut institutionnel du locuteur » et « au niveau discursif », visible notamment par « l'image que le locuteur projette de lui-même dans son discours » (2000 : 71). Ce « statut institutionnel » semble en effet révélateur : l'ethos préalable de tout narrateur correspondrait, pour ainsi dire, à l'idée généralement admise d'une narration classique, il s'agirait d'une convention qui engage une attente générique. Analyser une tension entre l'ethos préalable ainsi conçu et l'ethos

[1] Mentionnons, par souci de clarté, que cette double approche de l'ethos constitue l'un des fondements du concept. L'ethos comme manière de s'exprimer et l'ethos comme réputation, de fait, n'ont que récemment été pensés de façon complémentaire.

verbal dégagé des romans étudiés constitue toutefois une opération difficilement objectivable et qui pourrait mener à certains biais : le narrateur omniscient stéréotypé est une construction théorique appuyée certes par nombre de lectures, mais également par une part d'arbitraire. Comment déterminer que l'implication axiologique du discours balzacien représente le stéréotype hétérodiégétique alors que l'implication d'un Diderot correspondrait à une exception[2] ? Cette analyse semble pourtant nécessaire, comme le souligne encore Amossy :

> Le locuteur ne peut advenir et se profiler comme sujet que dans son rapport à l'autre. Modelée par la doxa, les attentes, les réactions de l'auditoire, toute présentation de soi apparaît comme une négociation d'identité, de la réussite de laquelle dépendent en grande partie sa fonctionnalité et sa force de persuasion. (2010 : 103-104)

La conception de l'ethos d'un locuteur s'effectue selon un jugement « doxique », soit ce que devrait faire et devrait être ce locuteur, selon les fonctions qu'il occupe. D'autre part, analyser cet ethos c'est aussi – et surtout – analyser une interaction ; celle-ci, dans le cadre du récit fictionnel,

> est souvent rendue improbable par le fait que de nombreux textes sont relatés par un narrateur à la troisième personne qui semble absent de l'œuvre. Les narrations qui tendent à faire oublier leur source d'énonciation gomment souvent du même geste les traces du narrataire. (Amossy, 2000 : 216)

Cette double tension qui façonne l'ethos – rapport pré-discursif/discursif, rapport énonciateur/énonciataire – justifie d'ailleurs le constat, peut-être un peu rapide mais combien éclairant, que pose Dominique Maingueneau : « En fait, les œuvres littéraires adoptent le plus souvent l'ethos attaché aux genres qu'elles investissent[3]. » (2003 : 96) L'adoption d'un ethos générique, on peut le supposer, s'effectue sur le plan pré-discursif, et si, comme le mentionne Amossy, « la construction d'un ethos discursif relève d'un habitus au sens de Bourdieu » (2010 : 51), c'est que l'énonciateur tente de répondre à l'attente, soit de reproduire de façon plus ou moins stéréotypée les conventions du genre qu'il appréhende ou auquel il appartient en tant qu'instance. Le narrateur énonce donc de façon autonome au sein de son univers discursif, mais se place également au centre d'un procès historique, celui de l'énonciation générale du narrateur en situation d'énonciation

[2] Il s'agit évidemment d'un rapport à la norme générique tel que conçu aujourd'hui, et non à l'époque des Diderot et Balzac ; les pratiques ont construit les attentes et les normes.

[3] La question ici est évidemment de voir la possibilité de parler d'ethos lorsqu'on traite d'une *œuvre* – l'œuvre est un énoncé et non un énonciateur, au mieux devrait-on parler d'auteur ou d'auteur implicite. Ceci dit, le développement de Maingueneau du côté du genre littéraire comme horizon pré-discursif peut être reporté à un ethos narratif, lui aussi préparé par une longue tradition romanesque.

romanesque. Il peut s'approcher plus ou moins fortement de l'attente stéréotypée – qu'il faudra définir – ou s'en éloigner, et ainsi se distinguer, c'est-à-dire marquer sa différence. Dans tous les cas, suivant la réflexion de Seymour Chatman, on peut dire que l'ethos « also functions in fictional narrative, except that its standard is not truth but verisimilitude, the semblance of veracity. » (1978 : 227) La vraisemblance, pierre d'assise de la fiction, deviendrait l'objectif de la narration et, du coup, l'ethos devrait servir cet objectif, en reproduisant les stratégies stéréotypées ou en usant d'outils tendant à crédibiliser le discours et, par là, l'univers fictionnel décrit. Les différents ethos, postulons-nous, entraînent certains changements au sein du récit et du pacte « communicationnel » qui sous-tend celui-ci. Il faut donc, dans un premier temps – sans trop insister sur cette idée développée ailleurs par nombre de théoriciens – nous arrêter sur le narrateur hétérodiégétique classique, les codes qu'il observe et les normes qu'il suppose. Une fois cet ethos pré-discursif défini, nous devrons voir, appuyé par les deux précédents chapitres de cette étude, comment le narrateur-constructeur reporte ces codes mais aussi comment il les manipule ou les transgresse – il s'agira d'observer la tension entre l'ethos pré-discursif et l'ethos discursif que présente une telle posture narrative. Enfin, l'analyse des conséquences de cette posture sur la bonne tenue du récit s'impose : l'autorité et la crédibilité du narrateur et la place du récepteur dans cette actualisation de l'acte narratif mèneront à expliciter la constitution de l'ethos du narrateur-constructeur, issu de son rapport avec le narrataire. Nous n'en serons plus alors qu'à un pas de la conclusion.

3.2 Le conteur, le muet, l'absent et Dieu : stéréotype d'une narration

On connaît la formule de Barthes qui souligne le caractère rituel de la narration à la troisième personne :

> Le « il » est une convention type du roman; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait romanesque; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire. Le « il » manifeste formellement le mythe; or, en Occident du moins, on vient de le voir, il n'y a pas d'art qui ne désigne son masque du doigt. La troisième personne, comme le passé simple, rend donc cet office à l'art romanesque et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse. (1972 [1953] : 29)

Cette convention apparaît modélisée dans le temps, traversée par les mouvements sociaux et littéraires – d'ailleurs, Barthes lui-même souligne que le « il » de Flaubert n'est déjà plus celui de Balzac (1972 : 31). De son côté, Stanzel se penche sur la nature des premières

distinctions effectuées entre la narration à la troisième personne et la narration à la première personne et dégage certaines caractéristiques fondamentales :

> The great difference is that in the third-person form each value judgement and interpretation can claim objective validity because it originates with the author, while the judgement of the first-person narrator is dependent on his person and is thus in no way binding for the reader. (1984 : 81)

Cette réflexion, attribuée à Kurt Forstreuter, dans un ouvrage de 1924[4], place la distinction entre les deux narrations au niveau de ce que Cécile Cavillac nomme la « vraisemblance pragmatique ». Cavillac, de fait, explique bien l'évolution de l'autorité fictionnelle : d'abord issue de l'origine du discours – la narration est légitimée de disposer des informations qu'elle livre –, cette autorité change de statut au XIX^{e} siècle :

> Lorsque le roman, au XIX^{e} siècle, acquiert sa pleine légitimité littéraire tout en postulant à l'objectivité scientifique, l'autorité fictionnelle est transférée de l'instance narrative à l'instance auctoriale […], et il n'est pas rare qu'au fil d'un récit à la troisième personne le narrateur se désigne comme « l'auteur de ce livre », « l'auteur de cette histoire » […]. Dès lors, l'omniscience du narrateur semble admise. […] Demeure […] l'indépassable double jeu qui consiste à énoncer sur le mode constatif ce que l'on a imaginé[.] (1995 : 43)

Le fait que le narrateur se confonde avec l'auteur tend effectivement à lui donner toute l'autorité nécessaire et suppose de ne plus la questionner dès lors que l'auteur a licence d'imaginer[5]. La vraisemblance, du coup, change de nature : il faudra être empiriquement crédible, créer un « effet de réel » convaincant pour que la nature imaginée du texte soit éclipsée. Cela admet en l'occurrence que le narrateur s'efface de son énonciation afin qu'on oublie le geste créateur et que la crédibilité des actions parle d'elle-même. Alors que le narrateur se voit attribuer le pouvoir de l'auteur, il le dissimule ; lorsque, plus tard, on voit en lui une instance fictive, le fait de montrer son pouvoir de construction comme le font les narrateurs-constructeurs pose un problème différent. Selon Stanzel, il faudra attendre longtemps avant que l'adéquation entre auteur et narrateur à la troisième personne soit questionnée par les critiques et que le narrateur à la troisième personne, comme le narrateur à la première personne, acquière un statut fictif :

> This recognition of the fictionality of the first-person narrator preceded the recognition of the third-person narrator. The fictionality of the authorial third-person narrator was not generally recognized until the mid-1950s. The realization that the first-person narrator and the authorial third-person narrator were both fictional teller-characters and consequently similar in a very

[4] Dans : Kurt Forstreuter, *Die deutsche Ich-Erzählung : Eine studie zu ihrer Geschichte und Technik*, Berlin, Ebering, 1924.

[5] Retenons quand même que, comme le souligne Genette, « dans sa fiction, ou du moins dans le régime ordinaire et canonique de la fiction […] [le narrateur] n'est pas censé inventer, mais rapporter : encore une fois, la fiction *consiste* en cette simulation qu'Aristote appelait *mimésis*. » (1983 : 11)

> decisive point led critics to minimize the difference between first- and third-person narration. (1984 : 81)

Le fait que le narrateur à la troisième personne soit une instance fictionnelle amène Stanzel à balayer la convention qui donne au narrateur absent une objectivité par défaut. Inspiré par les travaux de Wayne C. Booth sur la non-fiabilité (*unreliability*), le narratologue déplace ainsi la distinction entre le narrateur homodiégétique et hétérodiégétique du plan strictement ontologique :

> The unreliability of the first-person narrator is not, however, based on his personal qualities as a fictional figure, e.g., character, sincerity, love of truth, and so on, but on the ontological basis of the position of the first-person narrator in the world of the narrative. The presence of such a narrator in the world of fictional characters and his endowment with an individuality which is also physically determined leads to a limitation of his horizon of perception and knowledge. […] This conditional credibility alone does not suffice as a criterion, however, because some authorial third-person narrators […] are only conditionally credible, since they, too, are to be considered fictional characters created by the author and equipped with a certain individual personality. Only the unrestricted omniscient narrator would have to be excluded from this qualification of the narrator's role. […] Reliability is, therefore, a problem of the dramatized narrator in general, that is to say, of both the authorial narrator and the first-person narrator who reveal their personality. (1984 : 89)

Stanzel soutient donc que la narration hétérodiégétique n'a pas d'autorité en soi – comme on le postulait au XIX^{e} siècle –, puisque, pour peu qu'elle soit personnalisée, elle peut faire l'objet de soupçons divers. La véritable opposition chez Stanzel n'est plus d'ordre ontologique – le narrateur présent dans la fiction ou absent de la fiction – mais d'ordre discursif : il existerait, selon la nomenclature de Booth, des narrateurs personnalisés (*personnalized*) ou non personnalisés (*nonpersonnalized*) (1984 : 83). À cet effet, le narrateur-constructeur, personnalisé, ne disposerait pas des mêmes prérogatives narratives que le narrateur omniscient classique. Autant dire que l'authentification conventionnelle du narrateur extradiégétique telle que conçue par Dolezel (1998 : 149) est ici disparue.

Ce passage de l'autorité du point de vue vers l'autorité du discours semble déterminant. De fait, les théoriciens établissent généralement une très forte convention de fiction et donc d'autorité qui s'appuie sur la position ontologique du narrateur, et nier cette convention contredit la pertinence même de l'opposition fondamentale entre narration homodiégétique et narration hétérodiégétique. Nous y reviendrons.

Du côté des conceptions plus traditionnalistes du narrateur à la troisième personne, on retrouve Käte Hamburger, qui affirme entre autres que « dans le récit épique, ce n'est pas un sujet d'énonciation qui est à l'œuvre (sujet d'énonciation qu'on identifie

précisément avec le "narrateur") » (1986 [1957] : 130). De fait, le récit, dit-elle, serait plutôt le fait d'une « fonction narrative » prise en charge par les consciences des personnages focalisés et les dialogues. Or, au-delà de cette affirmation polémique sur l'absence de narrateur lors du récit à la troisième personne, elle soutient :

> Les irruptions du Je dans un roman à la troisième personne, c'est-à-dire dans la pure fiction, ne le transforment pas plus en roman à la première personne que par exemple, comme nous le montrerons ci-dessous, des insertions de poèmes dans un roman n'en font un roman « lyrique ». Tandis que la narration à la première personne n'obéit pas aux lois logiques de la fiction, *ces mêmes lois sont dans la fiction si puissantes qu'elles ne peuvent jamais être suspendues ni abolies « pour de bon » mais seulement « par jeu »* – ce qui signifie pas du tout. La non-réalité, pour autant qu'elle est celle de personnages fictifs, ne peut en aucun point s'ouvrir à la réalité, autrement dit admettre en son sein un Je-Origine réel, devenir son champ d'expérience véritable. (1986 [1957] : 140. Nous soulignons)

Il faut comprendre que, selon Hamburger, le récit épique à la troisième personne est fictif en ce que le « Je-Origine » – c'est-à-dire la conscience de référence du récit, qui n'est pas le sujet énonciateur (inexistant pour Hamburger) mais l'objet narré (le personnage) – n'est pas réel et, par là, demande un système cognitif qui n'a aucune attache avec la réalité[6]. Le caractère essentiellement fictif de cette narration n'amène pas Hamburger à douter de la crédibilité de ce « conteur transparent » mais bien, on le sait, à postuler que ce dernier n'existe pas et ne peut donc avoir quelque volonté. Cette conception a suscité plusieurs débats ; devant le phénomène du narrateur-constructeur, le problème de « l'absence narrative » est d'autant plus évident. Qui serait, alors, ce centre déictique qu'on perçoit ? Seymour Chatman va dans le même sens, mais plutôt que de conclure à l'absence de sujet énonciateur, il souligne que « the [third-person] narrator cannot perceive or conceive things in that world [the narrated world] : he can only tell or show what happened there, since for him the story world is already "past" and "elsewhere." » (1990 : 146). Il ajoute :

> He can report them, comment upon them, and even – figuratively in literature, literally in cinema – visualize them, but always and only from outside, from a post out in the discourse. The logic of narrative prevents him from inhabiting the story world at the moment that he narrates it. Of course, this convention, like any convention, can be undermined – but when it is, the anomaly is clear. (1990 : 146)

La barrière entre le narrateur et le récit narré dont parle ici Chatman s'avère ou bien de nature ontologique – le narrateur n'appartient pas au monde dont il relate les aventures – ou

[6] Elle écrit : « Du point de vue d'une théorie de la littérature, la fiction épique se définit seulement par le fait que 1) elle ne comporte pas de Je-Origine réel, 2) elle doit comporter des Je-Origine fictifs, c'est-à-dire des systèmes de référence cognitivement (et donc aussi dans le domaine de la temporalité) sans rapport avec un Je réel. » (1986 [1957] : 82)

bien de nature aoristique – le narrateur parle depuis un temps très éloigné, coupé du temps des événements narrés. Il affirmait quelques années plus tôt (1978), que le narrateur discret (*covert narrator*) – à l'opposé du narrateur manifeste (*overt narrator*) – ne permet pas au narrataire de remettre en doute ses énoncés ; à l'incapacité du narrateur de pénétrer le monde narré correspondrait donc une incapacité conventionnelle du narrataire à questionner la validité de l'univers narré :

> But narratees […] are in no position to question or deny what a narrator tells them. So a covert narrator can always establish something as given without actually asserting it. We must accept the given « fact », helplessly, as the price we pay if we are to follow the discourse at all. Presupposition allows the covert narrator to manipulate us and at the same time to compact his presentation. (1978 : 210)

La distinction de Chatman se situe au niveau de la narration à la troisième personne et conçoit aisément que le narrateur manifeste soit sujet à de plus amples questionnements, que son rapport au narrataire s'appuie sur d'autres règles, d'autres conventions. La frontière, par contre, entre le narrateur manifeste et le narrateur discret semble bien intuitive. Hayden White, dans l'esprit du structuralisme linguistique, cherche à éviter ce recours à l'intuition en élaborant une distinction basée sur la langue ; Mark Currie résume ainsi sa pensée[7] :

> White argues that the objectivity of discourse is determined by grammatical features which foreground or hide the narrative voice. A subjective narration will draw attention to the narrative voice with pronouns like « I », with indicators of the time and place of writing […]. An objective narration, on the other hand, will exclude indications of the person who narrates, presenting events as if they are telling themselves, as if nobody is speaking. In other words, the linguist can distinguish precisely between a historical discourse that openly adopts a subjective viewpoint on the world and one that « feigns to make the world speak itself and speak itself as a story ». White calls the first of these narration and the second, which narrativises events while maintaining the pretence that there is no narrator, narrativity. (Currie, 1998 : 66)

Intéressé plus particulièrement par les récits historiques – tels que retrouvés dans les romans historiques mais aussi dans les manuels d'Histoire –, White conçoit cette opposition entre narration et narrativité en tant que stratégies discursives. Là où il y a narrativité, « where historical events tell their own story, [the function] is to disguise the moral argument of a historical chronicle. To narrativise history is, for White, a process of imposing structural principles on the chaos of historical experience » (Currie, 1998 : 67). Un peu sur la même base que la distinction de Chatman (narrateur manifeste / narrateur

[7] Il s'agit d'une présentation de la pensée de White à partir d'un article fondateur : Hayden White, « The Value of Narrativity in Representation of Reality », in W.j.T. Mitchell [ed.], *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 1-24.

discret), mais cette fois objectivée par le biais d'une présence grammaticale, White tente de repérer l'effet de la personnalisation du narrateur hétérodiégétique. À l'acceptation conventionnée des éléments rapportés par un narrateur discret chez Chatman correspond, chez White, un usage stratégique de la discrétion afin que, justement, les événements racontent leur récit et imposent leur structure à l'histoire, sans que cela ne soit problématisé. Cet ethos de l'absence tend effectivement à accentuer la vraisemblance de la diégèse – cela peut difficilement constituer un mensonge ou une invention s'il n'y a personne, dans le procès énonciatif, pour inventer ou mentir. Il s'agit là assurément de l'ethos stéréotypé, et sans doute cet ethos a-t-il une influence durable sur l'art romanesque en raison, précisément, de l'efficacité stratégique qu'elle suppose.

Stanzel postule qu'un narrateur omniscient, pour peu qu'il soit personnalisé, peut être non fiable ; Chatman et White semblent abonder en ce sens, avec une typologie portant une attention particulière aux actes de discours. Jon-Arild Olsen suggère, de son côté, que parler de narrateur omniscient comme entité fictive pose d'emblée certains problèmes :

> En fait, la narration du roman omniscient ne devient problématique qu'à condition d'être attribuée à un narrateur fictif. Dans cette hypothèse, elle ne devient pas seulement fantastique par rapport à la réalité, elle devient de plus invraisemblable par rapport à la fiction à laquelle elle est supposée appartenir. (2004 : 301)

Contrairement aux autres théoriciens cités, Olsen soutient que la distinction entre les modes narratifs n'est pas sur le plan de l'authentification (le discours) mais bien sur le plan de la vraisemblance de la situation énonciative (le point de vue). On peut même penser que la transparence ou l'implication du narrateur omniscient dans son discours n'a que peu à voir avec les problèmes inhérents à cette narration :

> Dans le roman réaliste, en revanche, l'omniscience du narrateur n'est générée ni explicitement, ni implicitement : rien dans la fiction n'explique l'existence de telles capacités cognitives chez le narrateur et, contrairement à ce que l'on prétend souvent, leur existence n'est pas davantage impliquée par des conventions génériques. Le narrateur omniscient me paraît plutôt être un pur artéfact théorique, une conséquence involontaire de la thèse qui veut que la fiction verbale soit nécessairement le résultat d'une énonciation feinte. (2004 : 301-302)

Cette conception amène ainsi Olsen à remettre en doute la proposition de Searle quant à la narration comme énonciation feinte – proposition appuyée par la plupart des narratologues depuis les premiers écrits sur le statut fictif du narrateur hétérodiégétique. Sans attache vraisemblable avec l'histoire narrée, et, suivant le postulat de Marie-Laure Ryan, incomplet

ontologiquement[8], le narrateur omniscient transparent constitue plus ou moins une chimère pour Olsen – un « artéfact théorique » –, qu'il remplace volontiers par l'auteur, réel et de chair :

> Puisque le romancier ne feint pas de produire une narration véridique, son discours peut alors prendre des formes qui seraient impossibles dans un récit factuel : le romancier peut ainsi raconter par le menu détail des événements qui se sont produits à des époques lointaines et auxquels aucun observateur n'est censé avoir assisté ; il peut rendre *verbatim* et *in extenso* les conversations de tous les personnages; il peut avoir directement accès à leurs pensées et tout ce qu'il raconte est inconditionnellement vrai pour la simple raison que c'est lui qui l'invente. (2004 : 315-316)

À l'absence de narrateur chez Hamburger, lequel est remplacé par différentes composantes diégétiques qui se racontent elles-mêmes, Olsen répond par l'absence de narrateur – mais non de conteur – dans les romans à la narration omnisciente. Ce retour à une conception ayant cours au XIX^{e} siècle révèle quelques attributs de la narration hétérodiégétique : sur le plan de la vraisemblance, son incomplétude ontologique et l'origine de son savoir paraissent questionnables ; sur le plan discursif, le narrateur omniscient ne répondrait pas aux différentes règles préparatoires de Searle (Olsen, 2004 : 296). À partir du moment où la narration hétérodiégétique est attribuée à une instance fictive et ontologiquement incomplète, comme le dit Olsen, elle pose problème ; il est donc possible de supposer que plus un narrateur omniscient fictif accentue sa présence au sein de l'œuvre, plus les problèmes de vraisemblance et de discours prennent de l'ampleur, car moins cette présence peut être attribuée à l'auteur. Cette dernière piste servira évidemment à penser le narrateur-constructeur.

On remarque, en somme, la prédominance d'une conception conventionnelle de la narration à la troisième personne : ce narrateur symbolise la fiction – puisque reproduisant sur le mode constatif des faits imaginés ou, selon le point de vue, se référant à un Je-Origine fictif –, il aborde avec une certaine distance les actions qu'il narre, ce qui lui confère une objectivité, une paternité ou une impartialité vis-à-vis des faits et tend à ne pas les problématiser. D'un autre côté, plus il s'inscrit dans son discours, plus il semble être personnalisé dans son verbe, plus son énonciation se problématise et, par le fait même, plus son énoncé est sujet à questionnements – sur le plan de la vraisemblance, mais aussi de la vérité.

[8] Olsen réfère à l'essai de Ryan de 1991 : *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory,* Bloomington, Indiana University Press.

Devant ce constat, il semble clair que le narrateur à la troisième personne classique est plus absent que présent, qu'il saura éviter les jugements explicites et les signes de présence divers, qu'il laissera parler les événements et les actions, ou la conscience de ses personnages, pour s'effacer autant que la chose s'avère possible.

3.3 Le narrateur-constructeur : un narrateur non classique ?

On peut affirmer que de façon conventionnelle, le narrateur hétérodiégétique ne verra pas la vérité de ses affirmations questionnée ni l'honnêteté de sa narration – c'est-à-dire l'adéquation entre l'univers fictionnel décrit et l'énoncé qui le supporte. Par contre, la vraisemblance – générique, diégétique ou empirique[9] – de l'affirmation pourra être interrogée, ici sans égard pour le narrateur : les manquements de l'univers fictionnel comme création n'atteindront pas la crédibilité de la narration mais seulement celle de la fiction. Il faut donc que certaines circonstances surgissent pour que la vraisemblance pragmatique, le « mode d'information du narrateur, [et les] circonstances de l'énonciation » (Cavillac, 1995 : 24), soient problématisés dans un récit porté par un narrateur à la troisième personne.

Puisque l'on conçoit un rapport de transparence entre le narrateur hétérodiégétique et les événements narrés (l'ethos préalable), constater une forte présence verbale de celui-ci actualise l'horizon d'attente (l'ethos verbal) et problématise, du coup, la crédibilité narrative, soit la vraisemblance pragmatique. Il faut ici porter une attention particulière à la formulation : on ne peut voir dans cette inadéquation entre l'ethos préalable et l'ethos verbal la transgression d'une norme générique. L'enjeu est tout autre. Seymour Chatman notait déjà en 1978 à propos de l'ethos du narrateur que différentes stratégies peuvent être utilisées afin d'établir la vraisemblance du récit. Il mentionnait :

> Hemingway's solution was to minimize the narrator's presence. Verisimilitude in the Hemingway style is a function of laconism – for the narrator as for the characters. Eighteenth-century authors took another view. Their overt narrators were orators of sorts, though they persuaded their readers not to practical action but to accepting the legitimacy of their mimesis. (1978 : 227)

Les Laurence Sterne et Denis Diderot dont parle implicitement Chatman affichent, pour ainsi dire, un ethos narratif semblable à celui que l'on peut observer chez le narrateur-

[9] Une présentation fort éclairante de la vraisemblance se trouve dans l'article d'Andrée Mercier « La vraisemblance : état de la question historique et théorique » (2009). Le paragraphe 14 résume ainsi les quatre niveaux de vraisemblance : le générique, l'empirique, le pragmatique et le diégétique.

constructeur; il s'agit d'une stratégie, nous dit Chatman, aussi légitime que celle d'Hemingway. Or, comme nous l'avons déjà mentionné en introduction, adopter cette attitude narrative après plus d'un siècle de tradition omnisciente change la réception de cette narration – le contexte historique joue ici un rôle déterminant. Une convention se crée – le narrateur hétérodiégétique stéréotypé – qu'on questionne dès lors qu'elle n'est pas respectée. Frances Fortier et Andrée Mercier, dans la présentation de leurs recherches sur l'autorité narrative, montrent bien cette tension entre norme et pratique contemporaine :

> [L]a transmission narrative repose, par convention – et c'est précisément cette convention qui est mise à l'épreuve dans nos romans à l'étude –, sur une autorité narrative qui se manifeste différemment selon les régimes de narration […]. Ainsi, tacitement, l'autorité du narrateur « absent » d'un roman en régime hétérodiégétique dépend de l'accès direct aux consciences des protagonistes (omniscience), de l'adhésion à son propre discours et de sa compétence à relater les faits de manière cohérente. Une entorse à l'une ou l'autre de ces variables entraîne une remise en cause de l'autorité narrative. (2009 : 187)

On le remarque dans le corpus qu'il nous a été donné d'observer : le narrateur ou bien présente des difficultés à relater les faits de manière cohérente (le narrateur echenozien est retors et malmène l'information) ou bien – comme chez Saramago – glose sur son propre discours, en questionnant le langage, les faits racontés et en trahissant une position énonciative autre que celle suggérée par la fiction. Ainsi, après notre présentation de l'ethos préalable du narrateur hétérodiégétique, dont l'ethos assure, par convention, une certaine autorité narrative – ce constat ressort fortement de notre tour d'horizon –, il semble facile d'affirmer qu'un ethos verbal marqué remette en doute *de facto* cette autorité. S'il s'agit là d'un aspect qui caractérise le narrateur-constructeur, cette caractéristique tient davantage de la conséquence (la crédibilité accordée à la narration) que de la cause (l'ethos narratif qui se situe vis-à-vis des actions narrées) ; encore une fois, nous y reviendrons plus loin.

Pour aborder la question adéquatement, il faut savoir circonscrire quelques caractéristiques fortes du narrateur stéréotypé. Dire, ainsi, que le narrateur conventionnel est absent demande quelques clarifications : le narrateur s'avère absent à quel titre – puisque le récit se raconte ? Quatre aspects, inspirés du constat de Frances Fortier et Andrée Mercier, peuvent être avancés : le narrateur stéréotypé 1) est absent en tant qu'énonciateur (au sens grammatical et ontologique : il ne dit pas « je », ne peut manipuler les événements qu'il narre) 2) donne une prédominance aux données de l'univers fictionnel en minimisant la portée de l'énonciation (les actions et les personnages semblent y constituer le récit plutôt que le narrateur) 3) il ne s'adresse pas directement à un énonciataire (l'histoire se

raconte à l'extérieur d'un cadre communicationnel[10], même feint) 4) plus largement – et par conséquent – le narrateur omniscient se voit reconnu une compétence narrative, celle d'être l'unique transmetteur de l'univers fictionnel et de ses diégèses (il est informé et honnête).

Le quatrième point, on le voit bien, constitue une conséquence, une reconnaissance qui survient entre autres grâce à la stratégie de transparence adoptée par la narration. Pour avoir l'air compétent – acquérir cet ethos –, mieux vaut évacuer toute trace d'énonciation, en effet. Cette compétence tient-elle la route dès lors qu'un narrateur investit ses énoncés d'une forte présence ? dès lors qu'il souligne son activité narrative ?

3.3.1. Présent malgré tout

Nous avons déjà montré de diverses manières l'investissement des narrateurs saramaguien et echenozien dans leur fiction. Dans les deux œuvres, de fait, un « présent énonciatif » suppose – ou induit – une scène d'énonciation détachée du temps narré. Parfois même – c'était le cas dans *Je m'en vais* – le narrateur dit « je », ou bien suggère fortement son identité – nous avons vu que *L'année de la mort de Ricardo Reis* semble désigner Saramago comme narrateur – mettant fin, en partie, à l'incomplétude ontologique du narrateur omniscient.

On peut se demander, dans un premier temps, si cette présence suffit à ce que le récit bascule dans un nouveau registre; on l'a vu, la distinction entre narration hétérodiégétique et narration homodiégétique reste, pour bien des narratologues, des plus fragiles. D'autant plus que Genette – il s'agit d'un élément auquel on a accordé peu d'attention – établit sa distinction sur un plan ontologique (narrateur intradiégétique / narrateur extradiégétique) et sur un plan discursif (hétérodiégétique / homodiégétique). Il va sans dire que, malgré une présence dans le discours, les narrateurs-constructeurs restent extérieurs à la diégèse – leur statut extradiégétique n'aurait donc pas à être discuté. Cependant, bien qu'utilisant le « il » pour narrer les actions des personnages – les objets-sujets dont parle Hamburger[11] –, se peut-il que la narration soit plus fortement attachée à un

[10] Ann Banfield, fortement inspirée par les travaux de Käte Hamburger, en vient à ce constat : « J'appelle E [énoncé] du récit un E qui contient ou non un ÉNONCIATEUR, mais qui ne contient ni DESTINATAIRE/AUDITEUR, ni PRÉSENT, ni ICI et MAINTENANT » (1995 [1982] :259).

[11] « D'un point de vue linguistique comme d'un point de vue cognitif, la fiction épique est le seul lieu où l'on parle des tiers non comme d'objets, ou pas seulement comme d'objets, mais aussi comme de sujets; c'est le seul lieu où la subjectivité d'une tierce personne peut être présentée comme telle. » (1986 :128).

« je » et que, par le fait même, on puisse parler de narration homodiégétique ? La question semble absurde, et l'évidence, doit être appelée en renfort : les narrateurs-constructeurs racontent des histoires auxquelles ils ne prennent pas part, sinon en tant que conteurs et dont ils ne sont que les transmetteurs ; en quoi le fait que ces transmetteurs soient personnalisés ou manifestes changerait-il leur statut ? Francis Langevin suppose :

> il n'est pas possible d'exclure l'appartenance stylistique du narrateur dit hétérodiégétique à une diégèse qui se construit par lui; au plan de la stylistique énonciative, le narrateur hétérodiégétique fait partie du procès de signification, car les rôles qu'il occupe l'inscrivent dans une diégèse que ne permet pas d'envisager la terminologie genettienne. Cette diégèse appartient, au sens où nous l'entendons, à un univers fictionnel à fonction heuristique et développé lors du procès de lecture. (2008 : 17)

Bien qu'hétérodiégétique, le narrateur, propose Langevin, raconte aussi – c'est-à-dire en plus des actions romanesques – son univers énonciatif : il raconte son énonciation. On peut, dans cet ordre d'idée, penser l'activité narrative dans un contexte d'énonciation nouveau, non plus uniquement appuyé sur l'appartenance diégétique du narrateur. Ce déplacement de l'objet (la diégèse) vers le sujet (l'énonciateur) rappelle la réflexion de Käte Hamburger. Elle rapporte qu'un énoncé de réalité peut être le fait de trois sujets d'énonciation distincts : 1) un sujet historique « dont la personnalité individuelle est fondamentalement en cause » (1986 : 48), 2) un sujet théorique, auquel cas « l'individualité de la personne qui énonce n'est pas en cause […] ils ne sont pas des sujets d'énonciation historique parce que leurs personnalités individuelles comme telles n'ont pas à être prises en considération » (1986 : 49), et 3) un sujet pragmatique qui prend en charge des « modalités énonciatives [qui] […] ont en commun d'être délibérément orientées vers l'action » (1986 : 52) – dans ce dernier cas, on parle d'énoncés performatifs tels que théorisés par Austin. Si Hamburger utilise cette typologie à certaines fins – entre autres pour démontrer que l'énoncé de fiction dépend davantage du sujet que de l'objet[12] –, elle nous servira à poser une question centrale dès lors qu'un narrateur paraît dans le processus énonciatif du récit : à quel moment le sujet énonciateur devient-il insignifiant dans le procès de signification ? Si la plupart des fictions sont historiquement marquées – marquage qui appartient davantage à l'auteur réel ou implicite – la narration, de son côté, sait être transparente; il y a effectivement une grande différence entre le narrateur d'un journal intime et le narrateur de *Thérèse Desqueyroux*

[12] « C'est bien parce que l'élément décisif n'est pas l'objet de l'énoncé mais le sujet de l'énonciation que même un énoncé "irréel" est en toutes circonstances un énoncé de réalité. Un énoncé est toujours un énoncé de réalité. La " réalité" de l'énoncé tient à son énonciation par un sujet réel, authentique. » (1986 : 55-56)

(autodiégétique/hétérodiégétique). Mais lorsque le narrateur pose des jugements idéologiques sur des faits, maltraite certaines informations pour tromper son énonciataire ou même influe sur le cours des événements, peut-on encore parler de sujet d'énonciation théorique, dont « la personne qui énonce n'est pas en cause » ?

La réponse ne peut qu'être affirmative ici, ou enfin affirmative en partie : il semblerait qu'il y ait des différences de degrés. De fait, la nécessaire « prise en considération » de la personnalité individuelle du locuteur diffère en certains points de la responsabilité énonciative dudit locuteur : il ne faut pas *nécessairement* savoir qu'un locuteur X est opposé au totalitarisme et est militant communiste pour comprendre qu'une affirmation, au sein d'un récit hétérodiégétique, condamne, par exemple, le régime de Salazar et l'*Estado Novo* ; cependant, pour peu qu'il y ait un énonciateur visible au sein de l'énonciation, la responsabilité de l'énoncé lui reviendra.

Cette distinction peut paraître subtile. Or, distinguer la personnalisation du narrateur et la présence énonciative du narrateur amène certains constats quant à l'ethos verbal : on comprend que le narrateur-constructeur ne réfère pas à son expérience, à ses diplômes, à quelque événement personnel ayant eu cours à l'extérieur du procès d'énonciation. De fait, il se contente de s'appuyer sur le seul statut qui lui soit proprement attribué – narrateur d'un récit – pour donner quelque forme à sa présence ; par le fait même, il ne se personnalise guère, il se rend simplement responsable de son énonciation. Cette responsabilité constitue bel et bien un enjeu fondamental en registre d'énonciation à la troisième personne :

> S'il met en cause l'autorité de la parole, l'effacement énonciatif problématise aussi la responsabilité du locuteur. Là où le sujet s'éclipse et où la parole semble se dévider à partir d'une place vide, qui prend en charge le discours et à qui peut-on en imputer la responsabilité ? (Amossy, 2010 : 185)

Poser des jugements – sur les personnages ou sur la politique – ne donne pas une « personnalité » au narrateur, ou, pour le dire autrement, ne lui prodigue nulle personnalité qui soit pertinente pour la compréhension de l'énoncé. Par contre, cela le responsabilise vis-à-vis de cet énoncé : dévoilant une subjectivité, l'instance narrative peut être perçue telle que fédératrice d'imaginaire, constructrice d'un univers. Ainsi, lorsque dans *Je m'en vais* le narrateur décrit la relation de ses personnages, cette description se rattache naturellement à son jugement – par définition subjectif : « tout se passa selon le processus désespérément commun, je veux dire qu'on dîna puis on coucha ensemble, ce ne fut pas

une parfaite réussite mais on le fit. Puis on le refit. Cela se passa un peu mieux donc on recommença jusqu'à ce que cela devînt pas mal. » (JMV : 213-214) Ce passage regroupe des jugements de différentes natures : d'abord le processus est « désespérément commun », ensuite la liaison ne « fut pas une parfaite réussite » puis « cela se passa un peu mieux » et enfin « devînt pas mal ». Le « on » utilisé fréquemment chez Echenoz mais également chez Saramago tend à dissimuler le foyer d'origine des perceptions; ici, la logique des actions narrées et de l'énoncé rend la chose transparente. En effet, le narrateur – qui n'est ni Ferrer ni Hélène – ne peut juger la qualité de la relation, sinon en tant qu'observateur fabuleusement perspicace. Autant dire que la « qualité » de la rencontre s'avère issue de la perception de Ferrer, qu'elle est informée par ce personnage dont la conscience est souvent visitée par la narration. Par contre, le « processus désespérément commun » constitue un jugement du narrateur, qui n'hésite pas à souligner *ce qu'il veut dire par là.* Cette mécanique que nous avons déjà longuement exposée ailleurs nous permet de constater l'importance, sur le plan de la compréhension de l'énoncé, que revêt cette seule présence : dès lors que le narrateur s'expose comme foyer de perception, les autres foyers deviennent moins naturellement désignables et, sans indication claire – « Ferrer pensait… » – ou sans une logique contextuelle – la description de la sensation d'un personnage, par exemple – l'énoncé semblera n'avoir qu'un « Je-Origine », le narrateur, responsable de la « perception de l'action » ainsi que de son énonciation. Dorrit Cohn souligne bien, en ce sens, que

> plus est forte la présence du narrateur, plus exclusifs deviennent ses privilèges cognitifs. Et cette prérogative en matière de connaissance lui permet de mettre en évidence certaines dimensions du personnage de fiction que ce dernier préfère ne pas révéler, ou n'est pas en mesure de le faire. (1981 : 45)

Le narrateur-constructeur ne rend plus nécessaire la perception par le personnage – il peut percevoir lui-même, puisqu'il est présent. Son inscription dans ses énoncés le rend également responsable de son discours : chaque assertion devient le fait d'une mécanique narrative et n'est donc plus naturelle ; chaque action narrée peut être une simplification abusive, un mensonge, un leurre ou une erreur.

Ainsi, l'ethos du narrateur-constructeur tend à respecter l'incomplétude de l'instance narrative – nul physique, nul goût particulier qui ne concerne l'objet narré –, tout en soulignant sa présence au sein du procès énonciatif. Cette présence rend manifeste la responsabilité du narrateur dans la bonne tenue du récit, et ce d'autant plus qu'il exclut les

autres subjectivités. La fin d'*Un an* suggère davantage, en effet, une malversation discursive du côté de la narration qu'un phénomène surnaturel qui dépasse celle-ci. On peut dire que la fonction subjective de l'énonciation prend une telle place, alors qu'il semble difficile d'oublier que quelqu'un – ou quelque chose – nous raconte une histoire, avec tout ce que cela suggère de biais[13].

3.3.2. Je raconte, je construis

Le fait qu'un narrateur assujettisse le récit – en tout ou en partie – à sa subjectivité énonciative questionne l'un des problèmes importants de la narratologie : la logique des actions.

On sait comment Genette conçoit, dans la structure d'une œuvre, des « déterminations rétrogrades », à savoir :

> la logique paradoxale de la fiction […] oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite – d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande. (1982 [1969] : 91)[14]

En d'autres termes, chaque action est conçue en fonction de la fin du récit, pour y arriver, pour la façonner, la justifier. Ces « déterminations rétrogrades », qui se situent du côté de la « création » ou de la « construction » de l'œuvre, peuvent être observées, en narration, sous l'angle de la vraisemblance diégétique et empirique : si du côté des déterminations de Genette on affirmerait qu'il faut que X ait un motif pour détester Y pour que Y soit assassiné par X (le meurtre justifie la haine qui elle-même justifie le motif), le lecteur, de son côté, trouvera vraisemblable que X ait assassiné Y puisque X détestait Y et, qui plus est, pour de bonnes raisons. Susan Suleiman, commentant le « Vraisemblance et motivation » de Genette, est éclairante en ce sens :

> Les commentaires de Balzac, comme l'a démontré Gérard Genette, ont une qualité *ad hoc* : faut-il justifier une action qui pourrait paraître trop arbitraire ? Le narrateur balzacien invente immédiatement une « loi » psychologique ou sociale qui explique l'action et la fait rentrer dans

[13] Ann Banfield distingue la subjectivité dans l'acte de langage réel et dans le contexte de l'énonciation littéraire : « Si, dans le discours, le locuteur qui raconte n'est pas séparable de son expression, dans le récit, en revanche, un type de phrases a précisément pour fonction unique de raconter, tandis qu'un autre type de phrases a la fonction de représenter la subjectivité. Il suffit qu'un MAINTENANT intervienne dans le récit pour que la langue cesse de raconter pour se mettre à représenter. Et cela reste vrai, que le récit soit à la première personne ou à la troisième personne. » (1995 : 271)

[14] L'origine de cette « téléologie » est brillamment présentée et remise en question dans « Le clou de Tchekhov. Retour sur le principe de causalité régressive », de Marc Escola (2010).

> le cercle du vraisemblable. À la limite, une « loi » peut en contredire une autre, énoncée quelques pages avant ou après à propos d'une action différente. (1983 : 225)

Les lois psychologiques en question sont le plus souvent issues d'explications sur le mode analeptique : le statut social d'un individu, son enfance, la force des habitudes justifient tel acte, selon un système causal esquissé en une seule évocation.

Il semble difficile, à cet effet, de postuler que le narrateur-constructeur ne sache se plier à une telle mécanique. De fait, se soustraire à la logique causale, on l'imagine bien, donnerait lieu à une suite d'histoires loufoques : si on ne saisissait pas la nature des indices trouvées par l'enquêteur, comment comprendrait-on la résolution finale ? Si les gens agissent sans motif, chaque action semblera inutile au lecteur et la continuité même de l'histoire sera en danger. Pourtant, nous l'avons observé chez Echenoz et chez Saramago, la logique du discours, parfois, semble dominer celle des actions.

Que Victoire fuie Paris en raison du décès supposé de Félix, cela ne fait aucun doute au début d'*Un an*. D'autres éléments restent cependant dans l'ombre, ce qui nuit à la causalité générale du récit : pourquoi croit-elle qu'elle pourrait être accusée et même, à certains moments, coupable de cette mort ? Rien dans la narration ne nous informe de quelque violence faite à Félix. Faute de justification, on est forcé de postuler que les problèmes viennent de Victoire : elle est dérangée. Elle peut aussi bien être une agente secrète dépêchée à Paris et Félix, un ministre influent sur le point de pousser la France dans un conflit avec la Croatie ou le Bangladesh ; ce ne serait pas la première fois que le narrateur echenozien nous cacherait une information d'importance. La structure même du récit s'appuie sur cette absence de motif, absence que remplira le lecteur comme bon lui semble dans les limites fournies par le contexte. Ainsi, dans l'ordre causal motivation-action/événement-réaction, le texte se penche davantage sur la réaction, soit la fuite de Victoire, fuite qui à son tour propose son lot de motivations-actions-réactions jusqu'au dénouement. Les motivations sont supposées selon l'attitude de Victoire, l'événement (la mort de Félix) est narré rapidement en première page puis contredit à la fin. La réaction, en ce sens, perd sa justification – Victoire a fui sans raison. Il y a ici une remise en question claire de ces « actions qui se narrent d'elles-mêmes » : rien ne va de soi dès le début – l'absence de motivation – et ce qui déclenchait l'histoire – l'événement – semble avoir été un leurre.

Dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* et *Je m'en vais*, on retrouve cette même manière de digresser et de ne justifier les analepses que par les nécessités du discours – rappelons cette transition d'Echenoz entre deux chapitres : l'un termine par « Dans un premier temps, ça marchait » (JMV : 23) et l'autre débute par « Ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt » (JMV : 24), montrant non pas la continuité des actions, mais celle du discours. Si les actions semblent le plus souvent guidées par des causes et des motivations diégétiques, rarement le narrateur ne s'attarde à les expliciter et le plus souvent il préférera tronquer l'explication, privilégier l'arbitraire du narré. Le hasard, du coup, devient sujet à dissertation :

> Ricardo Reis s'attarde encore un peu, allume la TSF au moment où l'on donne A Lagoa adormecida, simple hasard, il n'y a que dans un roman qu'on tirerait profit de cette coïncidence, et qu'on établirait des parallèles factices entre un lac silencieux et une jeune fille vierge, car elle l'est sûrement, même si cela n'a pas été dit[.] (AMRR : 153)

Cette rencontre étonnante d'éléments, ces « hasards tronqués » nombreux chez Echenoz, bien problématisés chez Saramago, montrent le matériau romanesque et l'artificialité – la facticité – du sens issu.

Évidemment, ce phénomène est plus ponctuel que systémique : la motivation des personnages et les conséquences probables d'événements justifient la plupart des actions de ces romans. Or, aux quelques occasions où la narration dévoile sa fonction de régie – voire son travail de construction –, la vraisemblance diégétique et la vraisemblance empirique se trouvent questionnées. La fuite de Victoire mais aussi l'absence de surprise de Ricardo Reis face au fantôme de Pessoa et la surenchère de hasards dans *Je m'en vais* et dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* amènent à concevoir une vraisemblance discursive – *cela ne se produit que puisqu'il est dit que cela se produit*. Cette vraisemblance fragile dévoile les artifices à l'œuvre, créant des indécisions dont la seule résolution se trouve dans l'unité du discours, chapeauté par cet énonciateur omnipotent. Comme le narrateur « hautement fantaisiste » (Scheel, 2005 : 110) du roman de réalisme magique, le narrateur-constructeur ouvre une brèche; une antinomie, dit Charles W. Scheel :

> En résolvant une antinomie criante par l'esquive, [le narrateur] la fait endosser au lecteur. Celui-ci fait alors face à une autre énigme : que penser d'un narrateur qui le met face à une résolution d'antinomie aussi incongrue ? Ainsi, la question de l'antinomie dans le réalisme magique est déplacée sur l'axe de communication : résolue par le narrateur, elle l'est d'autant moins pour le lecteur. (2005 : 111)

Les hasards tronqués ou le pacte de vraisemblance ambigu qui constitue le réalisme magique pointent encore une fois vers la responsabilité du narrateur[15] : maltraite-t-il l'information ? crée-t-il les ressorts romanesques ? peut-on lui faire confiance ? Le pouvoir d'authentification, dès lors que le narrateur-constructeur dévoile son travail de structure, se trouve ironiquement remis en jeu au sein même de la communication; au narrateur ironique et joueur semble correspondre un narrataire pour le moins sceptique.

3.3.3. Vous convaincre

Dans «Discours du récit», Genette formait la « situation narrative » de deux « protagonistes » : le narrateur et le narrataire, « présents, absents ou virtuels » :

> À l'orientation envers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue […] correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction « phatique » (vérifier le contact) et la fonction « conative » (agir sur le destinataire) de Jakobson. (1972 : 262)

Évidemment, après Genette plusieurs critiques ont travaillé à partir de la « figure lectorale » et du rôle de la lecture dans la structuration même de l'œuvre – « l'encyclopédie du lecteur » d'Umberto Eco semble, à cet égard, déterminante. Ainsi, lorsque le narrataire est virtuel – comme dans la plupart des narrations hétérodiégétiques –, il semble difficile d'affirmer que la fonction « conative » du narrateur s'adresse au narrataire – une figure abstraite et sans conscience – plutôt qu'au lecteur. Nous avons clos la partie précédente en évoquant le « narrataire sceptique » ; ne serait-il pas plus juste, dans cet ordre d'idées, de parler de lecteur sceptique ? Cette question se trouve au centre du procès énonciatif du narrateur-constructeur.

On l'a vu, pour résoudre le problème de vraisemblance du narrateur « omniscient », Olsen a opté pour une solution pour le moins surprenante : « L'infaillibilité de la narration omnisciente me semble pouvoir s'expliquer plus simplement par le fait que l'histoire fictive est directement racontée par le romancier, sans que celui-ci ne feigne de raconter des faits avérés. » (2004 : 308) Cette conclusion lui est également inspirée par le statut « impersonnel » du narrateur hétérodiégétique : « Comment une telle entité dépourvue de psychologie humaine pourrait-elle en effet accomplir le moindre acte de langage ? Un tel

[15] De là à dire que le narrateur réaliste magique partage de nombreuses caractéristiques avec le narrateur-constructeur, il n'y a qu'un pas; cette hypothèse demanderait assurément à être mise à l'épreuve. D'ailleurs, Wladimir Krysinski ne manquait pas, dans son article sur l'auteur constructeur, de présenter des œuvres à forte teneur réaliste magique (*Les enfants de Minuit* de Salman Rushdie, *Christophe et son œuf* de Carlos Fuentes, mais aussi *L'année de la mort de Ricardo Reis*).

acte est un acte spécifiquement humain qui suppose que l'agent soit pourvu d'un esprit humain. » (2004 : 307) On peut opposer le même argument au narrataire; en tant qu'entité impersonnelle, est-il juste d'affirmer qu'un narrateur puisse « agir » sur lui, en vertu de sa fonction conative ? Franc Shuerewegen distingue bien le lecteur du narrataire : « Il demeure que certaines formes d'identification relèvent du seul imaginaire du lecteur, de phénomènes d'idiosyncrasie alors que d'autres sont permises, voire encouragées par le texte – inscrites, si l'on peut dire, dans la logique narrative. » (1986 : 212) Ainsi, la logique narrative des discours des narrateurs-constructeurs suppose-t-elle un narrataire envahi de doutes, qui pèsera chaque énoncé – comme dans *Jacques le Fataliste* où on projette un narrataire impatient de connaître les conclusions amoureuses ?

Le narrataire se définit en tant qu'énonciataire placé devant un acte de langage décalé. Or, certaines phrases d'un roman, note Ann Banfield, « échappent à la catégorie de la performance linguistique » (1986 : 194). Elle affirmera plus loin, comme nous en avons fait état, que le récit est une « forme dont seule la deuxième personne est exclue » (1986 : 232), ici en opposition au discours qui est constitué du couple je-tu. Ainsi, lorsqu'un narrateur s'adresse soudainement à un narrataire, ou sous-entend simplement sa présence – « Sans vouloir offenser personne » (UA : 49) ; « Vous savez ce que je veux dire » (JMV : 159); « À chacun de nous de décider si de semblables détails sont indispensables » (AMRR : 141) –, selon Banfield, nous ne serions déjà plus en registre de récit, et, selon Olsen, l'auteur s'y adresserait simplement à un lecteur potentiel.

Le problème, et là où la pensée d'Olsen s'avère suspecte, réside dans la compréhension des données objectives (qui appartiennent au texte, à la logique narrative) et des données subjectives (qui appartiennent à l'acte de lecture et, corrélativement, à l'intention du locuteur, soit ici l'auteur). Le narrateur-constructeur, on l'a vu, n'a pas de « personnalité pertinente », simplement une « responsabilité » vis-à-vis de ses énoncés; cela est inscrit dans le texte, puisque sa présence y apparaît à divers degrés. Le narrataire, de la même manière, n'a pas de personnalité significative au sein du procès énonciatif,

> [c']est une instance dont les modes d'existence sont en somme finis, qui se réduit à une somme d'énoncés dans un texte, l'ensemble des apostrophes, des périphrases, des énoncés descriptifs, des énoncés au style direct etc. qui tantôt en dessinent la figure, tantôt lui donnent la parole dans des espaces privilégiés où le narrateur suspend son récit pour s'interroger sur son fonctionnement et sur sa réception. (Montalbetti, 2004 : par. 2)

Du coup, le narrataire est une réception construite, et « est toujours le produit des apostrophes. Ou pour le dire autrement, […] le texte est capable de *nommer* son lecteur ; il ne réussit pas à le *montrer*. » (Schuerewegen, 1986 : 223. L'auteur souligne) Cette construction du narrataire participe de la mécanique même du texte en place : en mettant de l'avant la réception ou le récepteur, l'acte communicationnel de la narration, même feint, gagne un certain ascendant sur la narration pure. Pourtant, Schuerewegen semble conclure inversement :

> L'appel au destinataire fonctionne comme une sorte de diégétisation, incorporant l'extratextuel au texte par le biais de la fiction. Une telle démarche, on le comprend, explique pour une large part le pouvoir que se donne l'instance narratrice, la facilité avec laquelle elle réduit l'autre à elle-même : devenu personnage ou quasi-personnage, le lecteur n'est plus qu'un rouage de la machine narrative; il est à la merci d'un auteur qui peut, littéralement, lui dicter une conduite. (1986 : 222)

Chez Saramago comme chez Echenoz, cette diégétisation du lecteur se garde bien de prêter des goûts au narrataire; au mieux, on suggère certaines connaissances ainsi qu'une connivence qui rendent effectives les affirmations obliques. En fait, le narrateur-constructeur affichera davantage ses propres goûts – on se souvient que le narrateur echenozien s'ennuie auprès de Baumgartner – et ne prétendra que peu répondre aux exigences d'un narrataire. Plutôt qu'un patient ou un client, le narrataire paraît ici revêtir les atours d'un complice auprès du narrateur-constructeur : l'ironie omniprésente, les manipulations de la vraisemblance puis de l'ordre du récit et les attitudes incohérentes des personnages poussent ce narrataire à adopter cette complicité. Le travail d'inférence et de décodage que le discours des narrateurs-constructeurs renvoie du côté du narrataire participent davantage d'un dialogue que d'une diégétisation telle que semble l'entendre Schuerewegen lorsqu'il parle du *Père Goriot*. Le narrataire du narrateur-constructeur n'est pas qu'un personnage représentant le lecteur, il est véritablement allocutaire grâce auquel le discours s'exauce.

On le comprend, le narrataire classique, issu de références directes ou indirectes au cœur du texte, n'a pas le même rôle ni les mêmes effets sur la lecture que celui des œuvres de Saramago ou d'Echenoz. En effet, le narrataire classique se verra confié des attributs – une main blanche dans un divan confortable, par exemple –, une volonté, un trait de caractère, même ; mais ces esquisses du narrataire n'ont pour unique fonction que de « congédier » ce personnage du procès communicationnel (Schuerewergen, 1986 : 217) : il

n'aura aucun *rôle*. Au contraire, le narrataire du narrateur-constructeur n'aura aucun attribut – on ne l'identifiera pas –, mais une grande responsabilité; plutôt que de le diégétiser, on l'inscrira au cœur d'une rhétorique où la figure enthymématique acquerra une grande importance : présentant le Maréchal Pétain, le narrateur saramaguien réfère aux années 1940 et à la guerre qui n'existe pas dans l'univers romanesque; présentant la rencontre entre Baumgartner et Victoire dans *Je m'en vais*, le narrateur echenozien réfère à un autre univers romanesque, celui d'*Un an* – et dévoile la véritable identité du premier, qui n'est autre que Louis-Philippe. Ce faisant, le narrateur ne se contente pas d'effectuer un lien intertextuel – ce qui est fréquent, qu'importe le type de narration – mais il donne à ce narrataire un rôle dans l'énonciation, une responsabilité : l'affirmation oblique engage le décodage de cette autre affirmation, contenue en creux.

Dire, ainsi, que le narrateur-constructeur use davantage de sa fonction conative que ne le fait un narrateur omniscient classique apparaît logique. La responsabilité énonciative du narrateur entraîne la responsabilité du narrataire – une interaction est présente dès lors qu'il y a présence –, et le récit s'ébauche grâce à cette complicité. En fait, le narrateur-constructeur, ne pratiquant pas l'effacement énonciatif, ne tente pas de convaincre un narrataire de la véracité – de la vraisemblance – des énoncés; il se contente d'assurer qu'il détient toutes les informations pour la bonne tenue du récit. Plutôt qu'être autoritaire – *croyez ce que je dis* – il s'avère modeste et joueur – *écoutez-moi puisque je parle et qu'il n'y a que moi, en définitive*. La compétence du narrateur ne s'appuie alors plus sur son omnipotence et son honnêteté, mais sur sa maîtrise du dialogue (narrateur-narrataire) et des codes romanesques, malmenés doucement.

3.3.4. Puisque je vous le dis

Et pourtant, qu'importe ce que nous avons avancé, le narrateur-constructeur demeure compétent. Cette compétence, cela va sans dire, ne s'appuie pas sur les mêmes bases que celle du narrateur classique : en déplaçant le dialogue des acteurs et narrateurs (il s'agit de l'esprit du dialogisme bakhtinien) vers celui du narrateur et du narrataire, un pacte nouveau, plutôt communicationnel que mimétique, se noue et permet la bonne tenue du récit.

On le sait, la compétence du narrateur assure une « vraisemblance pragmatique » au récit narré : que le narrateur puisse connaître les informations relayées et qu'il effectue ce relais honnêtement est essentiel afin que le récit demeure crédible et puisse se dérouler sans que moult interrogations nuisent à sa continuité. On comprend, en effet, que si le narrateur echenozien tenait son récit d'une source « personnalisée » – un personnage qui connaîtrait toute l'histoire – il serait permis de se demander comment le narrateur a pu retenir chaque mot de chaque dialogue, comment cette source-personnage a-t-elle pu elle-même colliger les informations – et parmi les plus sensibles, etc. Ici, rien de tout cela : le narrateur rapporte les faits sans en problématiser la provenance; soulignant sa présence, il marque néanmoins sa responsabilité énonciative. Cela suffit-il à ce que, comme le soulignait Stanzel, l'authentification conventionnelle du narrateur hétérodiégétique soit remise en doute ? Ce rapprochement entre narration homodiégétique et hétérodiégétique paraît un peu rapide.

Les trois points traités précédemment tendent pourtant à mener à cette conclusion : la responsabilisation discursive d'un narrateur permet d'envisager le mensonge ou le raccourci. L'inscription d'une causalité discursive dans le récit donne également à penser que l'organisation des actions est le fait d'une énonciation plutôt qu'une donnée préexistante. Enfin, l'apparition du narrataire, même complice, donne à voir des artifices rhétoriques afin d'agir sur lui, d'une quelconque manière, et, pourquoi pas, de le convaincre ou de le tromper. Pourtant, l'ethos du narrateur-constructeur ne montre pas un individu (personnage) mais une instance ; le statut du narrateur-constructeur n'est pas le même que celui d'un narrateur de récit enchâssé comme Shéhérazade ou les conteurs du *Décaméron*. Ces derniers pourraient enjoliver leur histoire afin de la rendre plus attirante pour leurs allocutaires et en retirer du prestige; le narrateur-constructeur ne retirera aucun prestige de ses malversations, puisque le narrataire est lui aussi une instance, présente ou absente du discours – le prestige viendra des lecteurs, et il ira à l'œuvre et à l'auteur, nous n'en serions déjà plus au même niveau ontologique. En fait, Dolezel, parlant des narrateurs subjectifs à la troisième personne (*subjectived Er-form*), postule :

> The conventional authentication force is weakened but not voided : it is sustained by the texture's grammatical features, shared with the authoritative narrative. Subjectivized Er-form constructs fictional facts relativized to a certain person (or group of persons), facts commingled with subjective attitudes, beliefs, assumptions, emotions, and so on. Domains emerge in the fictional world, which are «tinted» by a subjective bias but are semantically different from the private virtual domains. Narrative texts that incorporate subjectivized Er-form support a three-

> value authentication function where a new value – « relatively authentic » – joins the values « authentic» and « nonauthentic ». This kind of authentication creates a transitional zone of relative fictional facts between the factual and the virtual domains. (1998 : 153)

On doit retenir ceci : Dolezel reconnaît une baisse du pouvoir d'authentification d'un narrateur hétérodiégétique subjectivisé, mais ce pouvoir ne disparaît pas. Les énoncés issus de cette forme de narration sont teintés par la subjectivité mais ne passent pas, comme nous l'avons déjà affirmé, dans le domaine de l'affirmation privée : l'incomplétude ontologique du narrateur et l'absence de motif individuel rendent improbable une « tromperie ». Pour le dire autrement : le narrateur-constructeur peut bien affirmer que Salazar était un charmant dictateur dévoué à son peuple, cette affirmation, bien que sous la responsabilité du narrateur, n'en sera pas moins réelle dans l'univers fictionnel, pour peu, il est vrai, que les faits pointent dans cette direction. Parce qu'en effet, comme le rapporte également Dolezel, une telle narration ouvre la porte à une tierce authentification : lorsque le narrateur affirme « Heureusement, il y a encore des voix sur ce continent, et des voix puissantes, pour proclamer bien haut des paroles d'apaisement et d'union, nous voulons parler d'Hitler » (AMRR : 166), les faits rapportés sur le compte de ce politicien ne semblent guère aller en ce sens et le procédé ironique sous-entend bien qu'Hitler ne mérite guère le Prix Nobel de la Paix. Une affirmation appuyée par les faits narrés – même si ces faits sont sous la responsabilité du narrateur subjectif –, pour grossière qu'elle paraisse – disons l'apparition d'un lutin machiavélique sur l'épaule d'un personnage –, sera naturellement reconnue telle qu'authentique, et établira le pacte de vraisemblance romanesque : on comprendra dès lors que dans cet univers, de tels faits peuvent se produire.

Cet ethos, on le voit bien, s'appuie pour beaucoup sur les conventions romanesques. La surprise à la fin d'*Un an* s'explique d'ailleurs par cette convention. Les présupposés établis par l'ethos préalable s'actualisent dans l'ethos verbal du narrateur-constructeur, causant certaines différences dans le rapport du texte à son authentification. C'est cette tension entre ces ethos qui caractérise fondamentalement le narrateur-constructeur; cependant, rappelons-le encore une fois, rien ne peut être complètement immanent, un procès historique est en place.

Conclusion

> Ce que nous entendons par signification (du mot ou de la phrase) est tout autre chose que le « sens littéral » dont il vient d'être question. Car elle n'est pas un constituant du sens de l'énoncé, mais lui est au contraire complètement hétérogène. Elle contient surtout, selon nous, des instructions données à ceux qui devront interpréter un énoncé de la phrase, leur demandant de chercher dans la situation de discours tel ou tel type d'information et de l'utiliser de telle ou telle manière pour reconstruire le sens visé par le locuteur.
>
> Oswald Ducrot
> *Les mots du discours*

Il raconte un récit. Voilà sans doute la seule tâche à laquelle cette étude a su habiliter le narrateur-constructeur, pour présent qu'il paraisse, pour ironique qu'il s'affiche, pour idéologiquement marqué qu'il puisse paraître. Il est vrai que notre analyse nous y a poussé : l'ethos, contrairement au logos et au pathos, s'attaque à la manière, à la posture, à la « mise en scène de soi » (Amossy, 2010 : 6), à ce qui supporte le discours. Traquer cet ethos a donc mené notre étude à se pencher sur les traces d'énonciation du narrateur, mais également sur ce qui suggère, dans la structure narrative, une présence, une scène d'où s'exprimerait le narrateur-constructeur. Partant du postulat qu'avec une certaine postmodernité les codes de la narration hétérodiégétique se voyaient brouillés et que du coup certains narrateurs, plutôt que de se cacher dans une transparence narrative convenue, s'affichent, jugent, mentent, suggèrent, influent, se moquent, nous avons tenté d'expliciter dans un premier temps la forme de ces manifestations et, dans un deuxième temps, leur influence sur l'activité narrative.

Devant les exemples que nous avons choisis pour présenter le narrateur-constructeur – *Un an* et *Je m'en vais* de Jean Echenoz d'une part, *L'année de la mort de Ricardo Reis* de José Saramago d'autre part –, il semble que cette forme de narration ne se caractérise guère par des stratégies précises, mais bien par un niveau de présence du narrateur et de prise en charge du narrataire. On peut effectivement résumer les œuvres d'Echenoz à des récits de manipulation, où le narrateur travaille davantage à tromper en s'appuyant sur certains présupposés littéraires et communicationnels; par ailleurs, on peut résumer l'œuvre de

Saramago comme une narration complice, qui s'appuie pour beaucoup sur des données extratextuelles, grâce aux énoncés obliques. Les « instructions », pour reprendre les termes de Ducrot mis en exergue, ne sont pas exactement les mêmes.

Comme nous l'avons montré avec *Un an*, malgré un « effacement énonciatif » certain, un narrateur peut être *présent* : il joue avec les focalisations, use d'ironie de par ses énoncés, manipule des informations. Or, opposera-t-on, en quoi cette présence tapie correspond-elle à ces narrateurs qui n'hésiteront pas à se désigner, usant du « je » allègrement ? Le niveau de présence ne diverge-t-il pas ? En ce sens, l'analyse du diptyque d'Echenoz aura servi à montrer la parenté de ces narrations : dans les deux cas, la régie fictionnelle semble clairement assumer les énoncés ou, à tout le moins, leur agencement. Ce projet de structuration sitôt révélé à la lecture implique la responsabilité d'un locuteur; dès lors qu'on peut déceler une présence au sein de l'énonciation, celle-ci se trouvera responsabilisée. Cette mécanique montre certes des attitudes dissemblables – le narrateur d'*Un an* se cache, celui de *Je m'en vais* se révèle –, mais n'implique pas, d'un point de vue conceptuel, un ethos différent : dans les deux cas, la même implication du narrataire, la même responsabilité énonciative de l'instance narrative, la même téléologie factice, bref, la même prépondérance de la logique du discours sur la vraisemblance. Que Mervi Helkkula postule, à cet égard, que dans *Un an* « le récit fictionnel suit une logique propre à la fiction, qui permet de construire un monde imaginaire sans la mise en place d'une conscience fictionnelle » (2009 : 402) impose quelque réfutation. De fait, elle précise : « Il est en effet impossible de déterminer un centre déictique pour ce récit, car la place réservée à une conscience centrale reste vide. » (2009 : 402) Reprenant la thèse du « déplacement déictique » défendue par Hamburger et Banfield, elle postule que le récit d'*Un an* se raconte sans médiation ; outre le fait que cet aspect des travaux d'Hamburger ait été fortement questionné, et avec des arguments fort justes de Genette mais également de Stanzel en narratologie et d'Oswald Ducrot en linguistique, cette conception semble d'autant plus discutable lorsqu'appliquée à ce roman. En effet, nous l'avons montré : une scène d'énonciation, dès les premières pages, renvoie à un temps énonciatif ; les choix de focalisation, déterminants pour l'efficience du récit, servent à manipuler un énonciataire ; une structure ironique, dévoilant son artificialité – donc, sa structuration –, ramène le récit à son origine, soit à un énonciateur responsable. Avec *Je m'en vais*, dont ne traite pas

Helkkula, la présence – ici, des déictiques on ne peut plus explicites : je, maintenant, etc. – est certes plus manifeste, mais ses effets demeurent les mêmes. Le narrateur-constructeur, dirait Wladimir Krysinski, se présente en tant qu'instance monologique, qui, plutôt que d'observer les acteurs, façonnera la toile dans laquelle ils resteront prisonniers. Et s'il peut agir de la sorte avec le narrataire, il semble qu'il ne s'en privera pas. On peut dire en ce sens que le narrateur-constructeur jouera volontiers avec les codes de la narration hétérodiégétique.

Nous avons vu que le narrateur-constructeur saramaguien dévoile lui aussi sa présence, ce qui, sur le plan du récit historique, entraîne des enjeux distincts. En premier lieu, comme chez Echenoz, un présent énonciatif peut se déceler, sans cependant que ce présent ne se distingue du présent des actions; ce rapprochement paraît antithétique dans le cadre d'un roman à portée historique et problématise donc la narration. En effet, en deuxième lieu, nous avons mis de l'avant la position temporelle ambiguë du narrateur, qui préside à différents énoncés obliques et ironiques sur l'Histoire. En dernier lieu, il semblerait que cette posture historique mène le narrateur à présenter son énonciation de façon négative, en marquant bien son détachement de tout discours indirect libre et son travail de régie en ce qui a trait à sa présentation d'éléments historiques – notamment, ici, les journaux, mais également les perceptions populaires de l'époque.

Partant de *L'année de la mort de Ricardo Reis*, la définition du narrateur-constructeur semble, ainsi, plus évidente et la limite entre une narration classique et cette forme de narration sur laquelle nous avons voulu nous pencher, un peu moins poreuse. En effet, la présence du narrateur saramaguien s'avère franche et déterminante – en raison du procès historique en place. Chez Echenoz, cette présence, si elle semble avoir des conséquences notables et importantes sur l'issu du récit, revêt une portée idéologique, voire subjective, moins percutante. À cet effet, l'analyse du diptyque echenozien n'en est que plus pertinente : parce qu'il s'agit, pour ainsi dire, d'une démonstration limite du narrateur-constructeur – presque effacé de son discours, ne commentant que peu les actions – il révèle davantage les enjeux en place et les répercussions diégétiques et lecturales d'un tel ethos narratif. Car, mentionnons-le encore, le narrateur-constructeur, bien que nous l'ayons observé grâce aux outils propres à la narratologie, témoigne avant tout d'un nouveau rapport à la fiction et au romanesque. Voilà, pour l'essentiel, ce que notre hypothèse

postulait : le narrateur-constructeur réformerait la convention romanesque en déplaçant l'enjeu de son autorité narrative du champ de la vraisemblance vers la logique du discours. Si ce point n'a que peu été discuté de front, il semble que notre dernier chapitre ait déjà bien mis la table pour conclure en ce sens.

Nous avons recensé différentes conceptions du discours romanesque et, plus particulièrement, de la narration hétérodiégétique; un constat qui semblait récurrent chez plusieurs critiques était à l'effet que la narration d'une fiction se distingue, par divers ressorts logiques, d'un discours référentiel. De « l'énonciation feinte » de Searle à l'absence constitutive d'énonciataire de Banfield, il semble que les linguistes s'accordent pour séparer les deux types d'actes de langage. Notre approche, pourtant, en usant des outils de l'analyse du discours tels que l'ethos, mais aussi des outils linguistiques issus des travaux de Ducrot, Benveniste et Hamburger, semble avoir fait abstraction de cette distinction inaugurale. De cette omission, trois problèmes de taille sont nés, qu'il convient maintenant d'étudier en détail afin de conclure. Ce dernier détour servira à vérifier notre hypothèse.

Les intentions d'une *fonction* discursive

Le premier problème a été l'objet de questionnements ponctuels tout au long de ce mémoire. Dès l'introduction, nous avons cru bon de distinguer notre conception du narrateur de celle, défendue entre autres par Wayne C. Booth et Vincent Jouve, de l'auteur implicite. Nous accordant avec les réserves exposées par Genette, nous avons restreint notre étude au champ strictement narratologique, soit à celui de l'énonciation narrative; comme l'auteur implicite n'énonce rien, mais *préside* aux énonciations de chacun, son utilisation semblait – et semble toujours – conflictuelle avec notre étude. Pourtant, il faut y revenir.

Notre dernier chapitre a tenté de distinguer le principe de responsabilité de celui d'identité. Il y a là un enjeu réel lorsqu'il s'agit de présenter un narrateur anonyme ou dont l'anonymat semble fragilisé par une présence pronominale affichée. Nous avons conclu que l'identité du narrateur n'était pas pertinente dans le procès narratif et donc, du coup, ne devait pas faire l'objet de quelque considération. Ce faisant, nous avons reporté l'incomplétude ontologique de l'instance narrative, ce qui, on en conviendra, rend difficile le procès d'intentions perceptibles dans toute analyse du narrateur.

Mais qu'avons-nous à faire d'intentions ? Une analyse immanente du texte narratif devrait nous amener à ne déceler que le dit – qui, on le sait, ne se construit qu'à l'aide des instructions inhérentes à ce dit. Ce serait ignorer que toute communication réelle – tout « dialogue effectif » – tient compte d'une donnée contextuelle qui projette les intentions du locuteur, ce qui permet sa compréhension par le destinataire :

> L'étude des dialogues effectifs montre que l'enchaînement des répliques se fonde généralement moins sur « ce qu'a dit » le locuteur que sur les intentions qui, selon le destinataire, l'auraient amené à dire ce qu'il a dit. […] Si l'on admet que ces intentions font partie du sens, on a une raison de plus – étant donné que leur repérage dépend des circonstances de la parole – d'admettre que le sens ne se déduit pas directement à la signification. (Ducrot, 1984 : 97)

Ce qu'affirme ici Ducrot ne peut être appliqué tel quel à la communication littéraire, on s'en doute. En fait, il est possible qu'un lecteur, devant la description d'un personnage, ne saisisse le portrait global de ce dernier qu'en fonction d'une intention – *on veut nous dire qu'il est fourbe, on veut nous dire qu'elle est pure*, etc. Il semble cependant clair que cette intention, du moins depuis quelques décennies dans les études littéraires, ne se rapportera pas à une autorité *identifiable*; au mieux, il s'agira de donner à l'œuvre ou à la fiction l'autorité axiologique. Le narrateur-constructeur, de par sa présence et sa manipulation, sa complicité ironique et, pour ainsi dire, sa responsabilité totale vis-à-vis du récit, paraît problématiser ce flou : le monologisme, à la différence du dialogisme, réduit l'énoncé à une seule source et, par-là, l'intention de cet énoncé à cette source. Ce que *veut* dire le narrateur saramaguien, c'est que le régime de Franco est totalitaire avant d'être catholique et qu'il maltraite sa propre idéologie; ce que *veut* dire le narrateur echenozien, c'est qu'Hélène est hautement désirable et qu'il semble illogique que Ferrer ne la désire pas. Ne faudrait-il pas, ainsi, reporter l'intention à l'auteur implicite, comme d'ailleurs plusieurs analystes l'ont fait en abordant les œuvres de Saramago ? Ce serait, encore une fois, faire fi des strates énonciatives et des divers degrés de responsabilité :

> L'idée centrale est que l'on doit, dans cette description de l'énonciation qui constitue le sens de l'énoncé, distinguer l'auteur des paroles (locuteur) et les agents des actes illocutionnaires (énonciateurs), et en même temps, d'une façon corrélative, l'être à qui les paroles sont dites (allocutaire) et ceux qui sont les patients des actes (destinataires). Si l'on appelle « s'exprimer » être responsable d'un acte de parole, alors ma thèse permet, lorsqu'on interprète un énoncé, d'y entendre s'exprimer une pluralité de voix, différentes de celle du locuteur. (Anscombre, 1980 : 43-44)

Cette pluralité de voix, à la source de ce que Ducrot, collègue d'Anscombre, nomme la polyphonie (1984), suggère que la responsabilité peut se partager ou même qu'il existe

plusieurs responsables pour un même énoncé; devant une pluralité d'énonciateurs, le sens de l'énoncé se réduit-il vraiment à ce qu'a l'intention de dire le locuteur ? Ne faut-il pas chercher les intentions qui ont mené à l'énoncé – et qui d'autre que l'énonciateur peut être responsable de son énoncé ?

En fait, si un personnage peut avoir des intentions, il est bien probable qu'un narrateur, même sans identité, puisse en exhiber ; on opposera que le narrateur n'a guère de motifs – alors que le romancier, oui. En ce sens, il faut savoir reporter les intentions du narrateur à sa fonction et à sa position : si un personnage veut montrer sa faiblesse par quelques traits de modestie, le narrateur peut vouloir montrer la bêtise de tel personnage par des traits de dérision. Il s'arroge, par le fait même, une autorité sur la destinée du personnage : c'est l'essence même du rôle narratif, qui est d'énoncer sur le mode constatif ce qui est imaginé. Mais là où le narrateur classique tentera d'effacer sa responsabilité, soit de la disperser parmi des énonciateurs, et ainsi de gommer toute intention autre que purement narrative, le narrateur-constructeur voudra s'arroger cette responsabilité, en usera pour à la fois fragiliser la crédibilité de la fiction – puisqu'issue d'un locuteur qui peut être biaisé ; puisque construite même par ce locuteur, ce qui biaise notre adhésion – et à la fois donner plus de poids à son discours sur la fiction. Plus encore, en tant que responsable non-identifié de son discours, le narrateur-constructeur change la responsabilité de son énonciataire : les inférences complices et les demi-vérités alambiquées prennent le pas sur les faits fictionnels racontés avec transparence, et le texte donne des instructions pour le comprendre et ainsi être trompé – parce que comprendre *Un an*, c'est paradoxalement être trompé par le dénouement – ou saisir les subtilités des énoncés obliques. Cette place déterminante qu'occupe l'énonciataire, ce rôle qu'on lui donne à l'extérieur des limites diégétiques – il ne découvre plus seulement l'histoire, il doit la décrypter, la remettre en procès, etc. – contraste avec la conception de la fiction présentée par Ann Banfield. En fait, si, avec une mauvaise foi bien commode pour la démonstration de ce mémoire, on accepte un temps qu'il est de la nature du récit « d'ignorer tout auditoire, ce qu'indique la langue même qu'elle emploie [celle de la narration] » (1995 : 272), on peut dire qu'un roman supporté par le narrateur-constructeur travaille moins du côté de cette langue narrative et davantage du côté du « discours » en ce sens qu'il y a collaboration communicationnelle au sein du couple je-tu (1995 : 227).

L'artifice théorique : de la simplicité de revenir à l'auteur

On se souvient de la position d'Olsen sur le narrateur en tant qu'artifice théorique. Remettant en doute la vraisemblance de son existence, il en venait à conclure qu'on pouvait remplacer dans la théorie narrative le terme « narrateur » en situation de narration hétérodiégétique par l'auteur, tout simplement. L'auteur, en effet, peut tout affirmer et tout savoir, puisqu'il invente ; l'invraisemblance s'avère alors résolue. Or, on le voit bien, dans cette conception de la narration, Olsen oblitère deux problèmes : un problème d'identité, d'une part, et un problème de contexte communicationnel, d'autre part.

Suggérer que le narrateur hétérodiégétique est l'auteur, c'est suggérer que, par exemple, Jean Echenoz trouve attirante Hélène. En fait, cela permet aussi, pour peu qu'Echenoz se soit prononcé dans une entrevue sur les « femmes de son goût » d'inférer des descriptions de ce personnage, correspondant aux fantasmes du romancier. Ce problème paraît mineur, et d'ailleurs Olsen l'évacue sous prétexte qu'une narration romanesque est un acte de parole feint : Echenoz feint de trouver attirante Hélène, puisqu'Hélène n'existe pas. Or, le second problème découle des limites imposées par cette théorie de la feintise. Selon cette théorie, de fait, Saramago feint d'être en 1936, alors qu'il est *en réalité* en 1984. Echenoz feint de ne pouvoir arrêter le cours de l'action durant une description dans *Je m'en vais* comme il feint d'ignorer que Félix n'est pas mort au début d'*Un an*. Nous voilà confronté à plusieurs niveaux de feintise : Echenoz feint d'ignorer un élément pour manipuler son énonciataire, alors qu'il fait comme si ce qu'il affirmait était vrai pour pouvoir raconter adéquatement son histoire. C'est que d'un côté il feint selon les règles de sa position établie – par convention préalable et selon l'ethos verbal constitué – et de l'autre, il feint pour pouvoir occuper cette position. En fait, dès lors que le narrateur prétend pénétrer l'univers fictionnel – soit le considérer comme vrai –, il devient fictif, construit par son énonciation fictionnelle, par ses affirmations décalées et irréconciliables avec ce qu'affirmerait en temps normal le romancier réel. On peut évidemment continuer à dire que le narrateur est l'auteur, mais convenons-en, les implications n'y sont plus et on se voit obligé de parler de « romancier réel » et de « romancier en situation de narration ».

Cela nous amène indirectement à l'autorité narrative. On a montré longuement que la présence du narrateur-constructeur met de l'avant l'artificialité romanesque. En fait, pour les mêmes raisons que celles avancées par Olsen, on peut dire que le narrateur-constructeur

révèle l'invraisemblance inhérente à la condition d'une narration omnisciente : il ignore des informations importantes alors qu'il expose des détails, il passe d'une scène à une autre en se justifiant à peine, il révèle et accentue la part de hasard qui structure grossièrement son récit, etc. Dès lors que le narrateur-constructeur ne prétend plus vraiment rapporter des faits mais accepte de montrer qu'il les invente un peu, qu'il les bricole, les manipule, les agence, les organise, bref, dès lors qu'il n'est plus obligé de faire semblant, il devient une instance un peu étrange, assurément fictive mais produisant elle-même une fiction : voilà une fiction qui nous fait un discours sur sa fiction.

Vraisemblance et vérisimilitude contre le discours référentiel

Ne plus être obligé de faire semblant : l'ethos du narrateur-constructeur pointe vers ce constat qui va à l'encontre, on s'en doute, des stratégies généralement adoptées par les narrations. Comme le disait Chatman, les différents ethos servent à crédibiliser la narration en vue d'assurer la vraisemblance du récit. Le narrateur absent, ainsi, empêchait toute problématisation de la vraisemblance pragmatique, reportant l'attention narrative vers la vraisemblance diégétique et la vraisemblance empirique. Le narrateur bien représenté du XVIII^{e} siècle tentait de défendre sa crédibilité, en montrant qu'il connaissait adéquatement son récit, qu'il le connaissait de sources sûres ou même que le récit se racontait de lui-même, mettant la fonction auctoriale au tiroir – les romans épistolaires fonctionnaient volontiers selon ce modèle. Le narrateur-constructeur ne travaille pas en ce sens ; Frances Fortier et Francis Langevin mentionnent bien que cette attention accordée à la vraisemblance a sensiblement évolué avec la littérature contemporaine :

> L'écriture contemporaine, comme en témoignent les constats critiques récents, semble en réinventer les modalités en assumant de manière ostensible ses enjeux mimétiques. De toutes parts, on s'entend sur la reconnaissance d'une mutation épistémologique qui réinscrit le réel dans la fiction en dépassant les clivages jusque-là en apparence imperméables et attendus qui départagent le document et la fiction, le vraisemblable et le romanesque, l'écriture et le fait, la représentation et le référent [.] (2009 : 2)

L'avènement de narrateurs-constructeurs semble participer de cette « mutation épistémologique » : ces narrateurs, certes, racontent toujours et font de la fiction, mais en imposant leur parole, leur voix sur les faits, ils les transforment et représentent parfois moins le fait raconté que l'activité narrative qui le met en forme, donnant à la scène d'énonciation une véritable portée diégétique. Il est intéressant, d'ailleurs, de noter la

portée uchronique de *L'année de la mort de Ricardo Reis* – en ce qui a trait à l'existence de Reis –, qui constitue une réécriture de l'Histoire, mais décalée. *L'Algarabie* de Jorge Semprun reprend le même principe, où la narration entend présenter l'Histoire de la France après un mai 1968 plus anarchique, où les révolutionnaires auraient vaincu le pouvoir en place. En fait, comme avec le réalisme magique, l'uchronie présente cette condition référentielle – l'Histoire – pénétrée et falsifiée; la référentialité est problématisée, du coup, puisque le pacte romanesque se développe sur le présupposé que l'Histoire telle que racontée n'est pas l'Histoire réelle. Le narrateur-constructeur devient une stratégie adéquate pour rendre cohérente cette antinomie : à la difficulté du narrataire à adhérer à un univers à double régime correspond un narrateur qui ne prétend pas livrer une histoire vraie et, en ce sens, propose une nouvelle forme de vraisemblance, entièrement établie grâce au discours. Le narrateur-constructeur raconte, tout simplement, et mentionne qu'il raconte en se gaussant bien des actions et de ses exagérations.

Mutation parmi d'autres, le passage de certaines œuvres de la narration hétérodiégétique transparente à une narration plus impliquée montre sans doute un double symptôme; d'abord, celui bien banal de l'évolution des codes esthétiques, avec ce souci historique de « défamiliarisation » dont faisaient déjà état les formalistes russes au début du XX^{e} siècle; ensuite, une manière de résoudre l'opposition entre un engagement esthétique et un engagement social[1], entre le retour du récit et l'appartenance à une idéologie d'avant-garde à vau l'eau. Parce que si, après le Nouveau Roman, on peut raconter en France, impossible de le faire, sous peine d'appartenir à ces catégories d'écrivains réactionnaires, avec les outils d'un Zola ou d'un François Mauriac. La métafiction, la fragmentation, les entraves aux règles réalistes, voire à la vraisemblance, les enjeux narratifs exacerbés et le flou générique – entre le roman et l'essai, notamment – travaillent tous à cette défamiliarisation du récit. Ces signes hétéroclites montrent une résistance aux présupposés du genre romanesque, un souci d'investir l'histoire différemment.

[1] Emmanuel Bouju ne manque pas de mentionner, ce qui semble bien caractériser l'œuvre de Saramago : « La question majeure n'est plus, dès le début des années 1970, celle de l'engagement politique et social de l'écrivain dans son époque, mais celle de son engagement dans une modernité esthétique à reconstruire sur les bases d'une intertextualité universelle. » (1997 : 199) Après la révolution des Œillets, la fin de la dictature, comment parler du pouvoir totalitaire sans se décrédibiliser esthétiquement ? L*'Historigraphic metafiction*, teintée d'uchronie devient le vaisseau tout désigné, le narrateur-constructeur, son instance énonciative la plus probable.

Le narrateur-constructeur n'offre aucune révolution; simplement un rapport renouvelé à la fiction et à son ordonnancement, et simplement renouvelé à l'égard d'une pratique stéréotypée de la narration omnisciente. Cependant, cette présence inusitée de la narration dans sa fiction – et non pas simplement au sein de jugements idéologiques ou axiologiques, mais, nous l'avons compris, au sein d'une structuration diégétique et discursive –, permet de reconsidérer les catégories narratologiques.

Il a été question de deux débats en place au sujet de la narration hétérodiégétique. Des critiques soutenaient, d'une part, l'absence d'instance narrative, inspirés en cela par l'effacement énonciatif de ces narrateurs ; d'autres ont exprimé des réserves quant à l'existence d'une instance narrative non assimilable à l'auteur – cette vision a dominé avant les années 1950 et Olsen s'en fait aujourd'hui l'un des défenseurs. Le narrateur-constructeur, de par son implication au sein de sa fiction paraît rendre quelque peu ridicule ces deux attaques au statut du narrateur ; puisqu'il fournit explicitement un « centre déictique », il faut un certain déni pour en ignorer les incidences, mêmes grammaticales. S'adressant de quelque lieu, de quelque temps, le narrateur-constructeur se situe vis-à-vis de son univers fictionnel et sert, dès lors, un discours sur cet univers depuis celui-ci; sa fictionnalisation devient sa position, son identité, pour ainsi dire. L'ethos de ce narrateur sert donc non pas à assurer que la fiction que créent les énoncés est vraisemblable – comme possible – mais bien à assurer le maintien cohérent d'un discours, à montrer une maîtrise communicationnelle et, pourquoi pas, à convaincre que, pour invraisemblable que ça paraisse, cette histoire en vaut la peine. Ainsi, comme le disaient Dominique Viart et Bruno Vercier à propos de la littérature française contemporaine, mais plus particulièrement à propos d'Echenoz : « L'histoire est moins soutenue par une logique causale que par l'invention débridée de l'auteur. Discordante, proliférante et ludique, l'intrigue relève du picaresque, sauf que le " picaro" de l'affaire serait *in fine* le ton même de l'écriture, le "roman comme il va " » (2005 : 385-386). Et cette gratuité, détachée même des balises du réel – du réalisme – permet au roman contemporain de se réfléchir et de réfléchir à sa structure sans remettre en jeu l'adhésion, celle du lecteur, qui en permet l'existence pragmatique, l'efficience. Parce que le discours, le « roman comme il va », importe aujourd'hui davantage que la crédibilité de sa fiction.

Bibliographie

Corpus

ECHENOZ, Jean (1997), *Un an*, Paris, Minuit.

ECHENOZ, Jean (2001 [1999]), *Je m'en vais*, Paris, Minuit (Double).

SARAMAGO, José (1988 [1984]), *L'année de la mort de Ricardo Reis*, traduit du portugais par Claude Fages, Paris, Seuil (Points).

Œuvres mentionnées

BALZAC, Honoré de (1960 [1835]), *Le père Goriot*, Paris, Garnier.

DIDEROT, Denis (2005 [1780]), *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Gallimard (Folio).

ECHENOZ, Jean (1979), *Le méridien de Greenwich*, Paris, Minuit.

ECHENOZ, Jean (1983), *Cherokee,* Paris, Minuit.

ECHENOZ, Jean (1986), *L'équipée malaise*, Paris, Minuit.

FUENTES, Carlos (1990), *Christophe et son œuf,* traduit de l'espagnol par Céline Zins, Paris, Gallimard.

GARY, Romain [Émile Ajar] (1975), *La vie devant soi*, Paris, Mercure de France.

MAURIAC, François (1974 [1927]), *Thérèse Desqueyroux,* Paris, Grasset (Livre de poche).

RUSHDIE, Salman (1983 [1981]), *Les enfants de minuit*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Stock.

SARAMAGO, José (1999 [1997]), *Tous les noms*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil.

SARAMAGO, José (2008 [2005]), *Les intermittences de la mort*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil.

SEMPRUN, Jorge (1981), *L'Algarabie*, Paris, Fayard.

Ouvrages savants

AMORIM, Silvia (2010), *José Saramago : Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan (Classiques pour demain).

AMOSSY, Ruth (2000), *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction,* Paris, Nathan (Université).

AMOSSY, Ruth (2010), *La présentation de soi.* Ethos *et identité verbale*, Paris, PUF (L'interrogation philosophique).

BAL, Mieke (1984), *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, HES publishers.

BANFIELD, Ann (1995), *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, traduit de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1972 [1953]), *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (Points).

BARTHES, Roland (1985 [1970]), « L'Ancienne rhétorique. Aide mémoire », dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil (Points), p. 85-165.

BENVENISTE, Émile (1976 [1966]), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (Tel).

BESSARD-BANQUY, Olivier (2003), *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Perspectives).

BLANCKEMAN, Bruno (2004), « En théorie, "je m'en vais" », dans *Roman 20-50*, n° 38, p. 77-83.

BOKOBZA KAHAN, Michèle (2009), « Introduction », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, [en ligne] http://aad.revues.org/658. [site consulté le 10 mai 2012]

BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction,* Chicago, The University of Chicago Press.

BOUJU, Emmanuel (1997), « Transition démocratique et déplacement des repères en Espagne (1976-1986) », *Revue de littérature comparée*, vol. 71, n° 2, p. 199-210.

BOUJU, Emmanuel (2004), « *Auctor in Fabula / Opus A Fabula* : le double fond de la fiction biographique », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha [dir.] *Fictions biographiques, XIX^e^-XXI^e^ siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Essais de littérature), p. 305-315.

BOURGUIGNON, Caroline (2001), « La stratégie narrative dans les romans *Jacques le Fataliste et son maître* de Denis Diderot et *Un an* de Jean Echenoz », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

BUTOR, Michel (1964), « L'usage des pronoms personnels dans les romans », *Répertoire II*, Paris, Minuit, p. 61-72.

CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, p. 23-46.

CHATMAN, Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press.

CHATMAN, Seymour (1990), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press.

COHN, Dorrit (1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil (Poétique).

COHN, Dorrit (2001), *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil (Poétique).

CURRIE, Mark (1998), *Postmodern Narrative Theory*, Houndmills (UK)/New York, Palgrave (Transitions).

DAUNAIS, Isabelle (2002), *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions,* Montréal/Paris, Presses universitaires de Montréal/Presses universitaires de Vincennes.

DEMANZE, Laurent (2004), « Lecture d'une séquence », dans *Roman 20-50*, n° 38, p. 37-43.

DOLEZEL, Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore (Londres), Johns Hopkins University Press (Parallax : Re-visions of Culture and Society).

DUCROT, Oswald *et al*. (1980), *Les mots du discours*, Paris, Minuit (Sens commun).

DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit (Propositions).

ESCOLA, Marc (2010), « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », *Fabula. La recherche en littérature*, [en ligne] http://www.fabula.org /atelier.php?Principe_de_causalite_regressive [site consulté le 24 mai 2013].

FEDERMAN, Raymond (2006), *Surfiction*, traduit de l'anglais par Nicole Mallet, Marseille, Le mot qui reste (Formes).

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2000), « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahiers de narratologie*, vol. 1, n° 10, p. 445-460.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2006), *«* L'autorité narrative dans le roman contemporain », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 139-152.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2009), « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René Audet [dir.], *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota bene (Contemporanéités), p. 177-191.

FORTIER, Frances et Francis LANGEVIN (2009), « Le réel dans les fictions contemporaines », *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 4, n° 2, p. 1-9 [en ligne] https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/628/530 [page consultée le 24 mai 2013].

FRIER, David G. (2007), *The novels of José Saramago : echoes from the past, pathway into the future*, Cardiff, University of Wales Press.

FORSTREUTER, Kurt (1924), *Die deutsche Ich-Erzählung : Eine studie zu ihrer Geschichte und Technik*, Berlin, Ebering.

GENETTE, Gérard (1972), « Discours sur le récit. Essai de méthode », dans *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), p. 67-273.

GENETTE, Gérard (1982 [1969]), *Figures II*, Paris, Seuil (Points).

GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil (Poétique).

GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil (Poétique).

HALSALL, Albert W. (1988), *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Les éditions Paratexte.

HAMBURGER, Käte (1986 [1957]), *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil (Poétique).

HELKKULA, Mervi (2009), « Narration omnisciente ou récit sans narrateur ? Sur les romans de Jean Echenoz », *Poétique*, n° 160, p. 397-404.

HENN, David (2005), « History and the Fantastic in José Saramago's Fiction », dans Stephen M. Hart et Wen Chin Ouyang [dir.], *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge (Angleterre), Boydell and Brewer, p. 103-113.

HOUPPERMANS, Sjef (2008), *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas (Écrivains au présent).

HUTCHEON, Linda (2002 [1989]), « Re-presenting the past » dans *The politics of postmodernism*, 2ème edition, Londres/New York, Routledge, p. 59-88.

JAUBERT, Anna (2000), « Le discours indirect libre. Dire et montrer : approche pragmatique », dans Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume [dir.] *Le style indirect libre et ses contextes,* Amsterdam, Rodopi (Cahiers chronos), p. 49-69.

JÉRUSALEM, Christine (2004), « Stevenson / Echenoz : le jeu des "images irréelles" », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre [dir.] *Le roman français au tournant du XXI^e siècle,* Paris, Presses Sorbonne-nouvelle, p. 331-339.

JÉRUSALEM, Christine (2005), *Jean Echenoz : géographie du vide,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (CIEREC).

JOUVE, Vincent (2004), « L'autorité textuelle », *Enjeux*, n° 59, p. 143-154.

KUYUMCUYAN, Annie (2002), *Diction et mention. Pour une pragmatique du discours narratif*, Bern, Peter Lang (Sciences pour la communication).

KRYSINSKI, Wladimir (1996), « Au-delà du dialogisme », dans *Tangence*, n° 51, p. 98-122.

KUNDERA, Milan (1995 [1986]), « Entretien sur l'art de la composition », dans *L'art du roman*, Paris, Gallimard (Folio), p. 89-117.

LANGEVIN, Francis (2004), « Lire la connivence et l'ironie : savoirs du narrateur et personnalité narrative chez Jean Echenoz », Mémoire de maîtrise, Rimouski, Université du Québec à Rimouski.

LANGEVIN, Francis (2008), « Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », Thèse de doctorat, Rimouski/ Lille, Université du Québec à Rimouski/ Université Charles-de-Gaulle, Lille 3.

LINTVELT, Jaap (1989 [1981]), *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, 2ème édition, Paris, José Corti.

LIPS, Marguerite (1926), *Le style indirect libre*, Paris, Payot.

LOUBRY-CARETTE, Sidonie (2004), «Entretien avec Jean Echenoz », dans *Roman 20-50*, n° 38, p. 5-12.

MAINGUENEAU, Dominique (2003), *Linguistique pour le texte littéraire*, 4ème édition, Paris, Nathan (Lettres Sup).

MERCIER, Andrée (2009), « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps zéro*, n° 2, [en ligne] http://tempszero.contemporain.info/document383 [page consultée le 24 mai 2013].

MEYER, Michel (2001 [1992]), *Langage et littérature*, Paris, Quadrige/PUF.

MONTALBETTI, Christine (2004), « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de narratologie*, n° 11, [en ligne] http://narratologie.revues.org/13 [page consultée le 24 mai 2013].

OLSEN, Jon-Arild (2004), *L'esprit du roman. Œuvre, fiction et récit*, Bern, Peter Lang.

PONTIERO, Giovanni (1994), « José Saramago and *O Ano da Morte de Ricardo Reis* : The Making of a Masterpiece », *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 71, n° 1, p. 139-148.

PRINCE, Gerald (1982), *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton Publishers.

RABATÉ, Dominique (2006), « Sur le fil du récit », dans Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray [dir.], *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (Lire au présent), p. 191-203.

RABATEL, Alain (2004), « Analyse énonciative de la valeur aspecto-temporelle de l'imparfait dans les suites PS+IMP sans lien thématique », dans Jean-Michel Adam, Jean-Blaise Grize et Magid Ali Bouacha [dir.], *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Langages), p. 83-92.

RABATEL, Alain (2008), *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome II : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas.

RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique).

RICŒUR, Paul (1985), *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique).

ROCHLITZ, Rainer (1998), *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris, Gallimard (NRF essais).

RUBINO, Gianfranco (2006), « L'évidence du narrateur », dans Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray [dir.], *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (Lire au présent), p. 221-229.

RYAN, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory,* Bloomington, Indiana University Press.

SAINT-GELAIS, Richard (2010), « Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction », dans Françoise Lavocat [dir.], *La Théorie littéraire des mondes possibles*¸ Paris, CNRS Edition, p. 101-126.

SEARLE, John R. (1982), « Le statut logique du discours de la fiction », *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Les éditions de Minuit (Sens commun), p. 101-119.

SCHOOTS, Fieke (1997), *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit. Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi (Faux titre).

SCHUEREWEGEN, Franc (1986), « Le texte du narrataire », *Texte*, n° 5/6, p. 211-223.

STANZEL, Franz Karl (1984 [1979]), *A Theory of Narrative*, traduit de l'allemand vers l'anglais par Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press.

SULEIMAN, Susan Rubin (1983), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF (Écritures).

TODOROV, Tzvetan (1979 [1972]), « Histoire de la littérature », dans Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov [dir.], Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil (Points), p. 188-192.

TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil (Poétique).

VIART, Dominique (2004), « Les esthétiques démenties : réalisme et minimalisme d'*Un an* à *Je m'en vais* », *Roman 20-50*, n° 38, p. 13-26.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas.

VOGELEER, Svetlana (1996), « L'anaphore verbale et nominale sans antécédent dans des contextes perceptuels », *Cahiers Chronos 1*, p. 181-197.

WHITE, Hayden (1981), « The Value of Narrativity in Representation of Reality», dans W.j.T. Mitchell [ed.], *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, p. 1-24.

W. SCHEEL, Charles (2005), *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan.